BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trova.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 6 - GIUGNO 1941-XIX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 6 - GIUGNO 1941-XIX

Rapporto sul cinema

Camerati, nell'iniziare questo rapporto nazionale della cinematografia italiana per l'anno di guerra 1941-XIX dell'Era Fascista, il nostro pensiero sale anzitutto ai camerati per sempre assenti e più che mai presenti, ai camerati caduti in combattimento.

Gino Betrone, regista, ha lasciato a tutti l'esempio di una vita dedicata all'amore del cinematografo e all'amore dell'Italia, che in lui fecero tutt'uno. Alla sua giovane donna, che anch'essa vive la vita del cinema, egli lascia un soggetto di film che io considero impegno d'onore della cinematografia italiana di realizzare, dedicandolo al nome di Betrone, legato per più generazioni all'arte dello spettacolo. Ricordiamo, insieme, i camerati operatori dell'Istituto LUCE caduti in combattimento e in servizio, Giovanni Barzocchi, Walter Nencini, Ivo Gentili.

Il nostro pensiero va anche a coloro che per altre cause ci hanno lasciato, privando la grande famiglia del cinematografo italiano del loro ingegno e del loro umano calore: il regista Amleto Palermi, gli attori Ugo Ceseri e Filippo Rosati.

Non per caso, camerati, questo rapporto si tiene in questa sala di lavoro, fra le macchine di Cinecittà, fra le maestranze di questo stabilimento e degli altri stabilimenti di Roma. Cinecittà non è il sogno più o meno romantico delle fanciullette in vena di fuga dal tetto paterno, ma è un'officina dove, mercè anche le cure del suo dirigente, il camerata Freddi, si lavora con sempre maggiore serietà a creare giorno per giorno uno dei prodotti più cari alle masse del popolo italiano. Mi piace sottolineare questo carattere operaio della nostra adunata; e mi piace sa-

---

Pubblichiamo il testo stenografico integrale del discorso tenuto il 3 giugno a Cinecittà dal Ministro per la Cultura Popolare in occasione del rapporto degli artisti, tecnici e maestranze del cinema italiano.

lutare in mezzo alle maestranze cinematografiche tutti coloro che nei Ministeri, negli organismi corporativi, sindacali, parastatali affiancano la nostra fatica e con la loro presenza dànno l'immagine dell'ambiente di affiatamento, di concordia, di convergenza di sforzi che si è plasmato intorno al cinematografo italiano. Un saluto particolare va al dott. Meltzer, Vice Presidente della « Reichsfilmkammer »: in lui non salutiamo soltanto un amico dell'Italia e del nostro cinema, ma anche, in questi giorni in cui abbiamo assistito all'incontro dei due Condottieri e in Creta all'incontro delle truppe germaniche ed italiane, la stessa vittoriosa solidarietà dell'Asse. Consentite finalmente che io invii un pensiero di gratitudine e di riconoscimento al camerata Vezio Orazi, che per più anni, degnamente, con rettitudine, scrupolo e passione, ha retto la Direzione Generale della Cinematografia. Gli succede un camerata ben noto nel vostro ambiente, Eitel Monaco, nel quale sono sicuro di trovare, al pari di voi tutti, un collaboratore prezioso.

Circa un anno e mezzo fa, al principio del gennaio 1940, il Duce, nell'inaugurare la nuova sede del Centro Sperimentale di Cinematografia, ci dètte per il cinema italiano una consegna che si potrebbe definire, come la guerra nel libro di Paolo Monelli, bella ma scomoda. E cioè, il primato. Come già dissi alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni, credo che l'unico modo impegnativo di tener fede a questa consegna sia di progredire giorno per giorno, anno per anno, in ogni settore. Se cosí faremo, verrà pure il giorno che potremo dire a noi stessi di aver raggiunta quella mèta ambiziosa. Non vi dedicherò perciò un discorso più o meno alato, in questo ambiente di macchine e di lavoro, ma un esposto di cifre, di notizie, di fatti. E la prima parte, per renderci conto se dal gennaio 1940, in questo anno e mezzo, si sia o no progredito nei vari campi, non potrà che essere retrospettiva.

Esamineremo insieme sei punti. *Primo*: il pubblico, l'esercizio. Noi facciamo il cinema per il popolo, per le masse. Ora, hanno risposto le masse allo sforzo della produzione italiana? Le cifre ci confermano di sì, con dati sempre più consolanti. Se nel 1939 si vendettero 359 milioni di biglietti di ingresso alle sale cinematografiche, con un incasso lordo di 595 milioni, nel 1940 si sale a 386 milioni di biglietti venduti, con un incasso lordo di 640 milioni di lire. Tutto questo nonostante lo stato di guerra sopravvenuto a metà annata, l'oscuramento, la diminuzione dei mezzi di trasporto, gli allarmi aerei. (Dal '36 al '40 l'incremento del pubblico nelle sale cinematografiche è stato quasi del

50%). Nel '41, in base ai dati del primo quadrimestre, è lecito attendersi un incasso globale di non meno di 730 milioni di lire. I dati dell'aprile, gli ultimi in mio possesso, dànno un 25% in più dell'aprile dell'anno scorso. Se poi esaminiamo la quota per la proiezione dei film italiani, vediamo che essa segna un aumento ancora più sensibile: dai 68 milioni del 1936, ai 200 del 1940. Tutto questo dopo la legge del Monopolio, la progressiva diminuzione della produzione americana, la sparizione della produzione inglese e quella quasi totale della francese. È un grande risultato, quando si ponga mente agli ostacoli che la cinematografia italiana ha dovuto vincere per compiere questa sua affermazione nel pubblico italiano: ostacoli esterni, data la formidabile concorrenza; ostacoli interni, dati gli interessi che si erano venuti a creare intorno alle produzioni straniere importate. È stata, quindi, sul terreno del pubblico e dell'esercizio, una battaglia che già può dirsi vinta; vinta, il che ci fa particolarmente piacere, contro la cricca ebraica che governa Hollywood e contro l'altra cricca ebraica che dalla Germania del dopoguerra trasmigrò nella Francia di avanti la guerra presente.

Punto secondo: esportazione. Anche qui il progresso è notevole. Nel '39 le vendite a prezzo fisso raggiunsero 12 milioni 455 mila lire; nel '40, i 19 milioni. Le percentuali da riscuotere successivamente faranno all'incirca raddoppiare queste cifre. La bilancia del cinema, che rappresentò in anni non lontani una imponente emorragia valutaria, è ormai nettamente all'attivo, anche se si tenga conto di ciò che si spende all'estero per l'importazione di macchine e materiali.

Terzo punto: quantità dei film spettacolari prodotti. In questa materia si sono levate voci discordanti. Ciò dipende forse dalle oscillazioni della statistica, a seconda che ci si riferisca ai soli film effettivamente editi in un anno, oppure, anche, a quelli che nell'anno hanno visto iniziarsi la propria lavorazione (in quest'ultimo senso va intesa la cifra di 120 data dal camerata Polverelli alla Camera per l'anno in corso). Se ci riferiamo ai dati dei film effettivamente editi anno per anno, abbiamo le cifre seguenti: nel '38, 45 film, nel '39 (quando, in seguito specialmente alla legge sul monopolio, si verificò il salto), 80 film. Essi diventano 84 nel '40. Nel '41, se la ripresa di lavoro che si è verificata in questi giorni e che si verificherà durante l'estate non accennerà a diminuire, come si arguisce dai dati in nostro possesso, la produzione oscillerà intorno agli 85 film. Capisco quindi gli allarmi che si sono

levati durante l'inverno, quando Cinecittà aveva soltanto due dei propri teatri di posa occupati da complessi lavorativi: ma, oggi, queste preoccupazioni non avrebbero ragione di essere. Gli stessi stabilimenti di Cinecittà, noi li troviamo tutti in pieno fervore di lavoro. In sostanza, la produzione italiana, dal '39 ad oggi, ha oscillato ogni volta fra gli 80 e i 90 film, con un lieve progresso numerico anno per anno. Questo risultato, che può parere modesto, è viceversa, in tempo di guerra, più che notevole.

Se noi volgiamo gli occhi intorno, vediamo che in tutti i Paesi belligeranti, nessuno escluso, si è verificata una contrazione dell'attività produttiva. In qualche paese, totale o grave; in altri, lieve o lievissima. Essersi mantenuti al livello numerico raggiunto precedentemente — migliorandolo anzi, sia pure in leggera misura — non può non essere qualificato un risultato felice. Si è inoltre, per i film prodotti, speso sempre di più. Non si tratta evidentemente di incoraggiare l'aumento nelle spese di produzione (in materia, anzi, una sempre più rigida economia dovrà perseguirsi): ma si tratta di dar vita a film per i quali si impegni, in spese produttivamente utili, una sempre maggiore somma di capitali, anche e sopratutto per elevare il livello qualitativo. Se nel 1939 per 80 film si sono spesi 180 milioni, ne furono spesi 200 per gli 83 del 1940. Se nel '39-40 le pellicole di costo superiore ai 2 milioni furono 13, sono già 25 nel '40-41.

Punto quarto: qualità dei film. Che essa sia in netto miglioramento, è ormai giudizio comune. Se vogliamo uscire dal generico e far qualche nome (a puro titolo d'esempio indicativo, e chiedendo venia, come dicevano i cronisti mondani di trenta anni fa, per le involontarie omissioni) ricorderemo che in questo anno e mezzo sono passati sugli schermi *L'Assedio dell'Alcazar*, *Un'avventura di Salvator Rosa*, *Uomini sul fondo*, *Piccolo mondo antico*, *Romantica avventura*, *Addio giovinezza*, *La peccatrice*... Il film musicale ha raggiunto la grazia del *Don Pasquale*, la commedia cinematografica quella di *Maddalena zero in condotta*. Tanti altri film si potrebbero citare. Ma quel che preme è il miglioramento del livello medio. Meritano un elogio i tecnici, i produttori, gli interpreti: ma anche quel provvedimento, non molto popolare, che istituì il visto preventivo sui soggetti, sulle sceneggiature, sui complessi artistici e produttivi. Si deve a questo provvedimento e alla sua applicazione, che specie nel primo periodo non sarà andata immune dalle mende inevitabili in ogni cosa umana, ma che nel complesso non

posso che definire soddisfacente, se sono intanto scomparse le assolute improvvisazioni: i film buttati giù in 15 giorni e girati in 20, che erano la vera piaga del cinema italiano. Si potrebbe forse osservare che mentre si era impegnati nello sforzo per mantenere il livello quantitativo, era contradditorio questo intensificato sforzo per il livello qualitativo. È occorso infatti bocciare molte iniziative immature, respingere molti tentativi che non davano garanzia. Ma in realtà, quando noi parliamo di aumentare il numero dei film da produrre, noi non ci scordiamo mai l'esigenza che il livello qualitativo, insieme, si mantenga e si accresca. Solo così si conserverà il prestigio che la cinematografia italiana si è conquistato, anzi lo si consoliderà: senza di che produrre molti film sarebbe perfettamente inutile da ogni punto di vista.

Quinto: incremento del documentario. Qui il progresso è stato deciso, netto. L'Istituto LUCE, sotto la guida animatrice del camerata Fantechi, ha migliorato e aumentato in ogni settore la propria produzione. Se, nel '39, 6869 erano le copie dei giornali LUCE in distribuzione per metri 2 milioni e 2 mila di pellicola, nel '40 si era già giunti a 10.522 copie per 3 milioni 355 mila metri di pellicola. I giornali LUCE hanno raggiunto in media la lunghezza di 300 metri; gli « avvenimenti » del 1940 erano 845. Il miglioramento qualitativo dei « Giornali » è anch'esso di comune riconoscimento. 70 documentari sono stati prodotti nel '40, e fra questi 15 di guerra dei quali il pubblico italiano ricorda ancora i titoli e le immagini, cari al suo cuore. Su cinque fronti terrestri, in mare, nell'aria, gli operatori dell'Istituto LUCE hanno scritto pagine di valore militare e professionale.

Insieme con l'Istituto LUCE le altre ditte di produzione, e particolarmente la INCOM, hanno prodotto documentari pregevoli: 32 nell'anno scorso, di cui 11 culturali. Ricorderò che nello stesso periodo di tempo si è data vita alla legge sulla obbligatorietà di proiezione di determinati documentari. Noi tendiamo a che lo spettacolo cinematografico si componga sempre, oltre che di un film spettacolare e di un giornale di attualità, di un documentario, politico o culturale o di propaganda. Così il cinema italiano si avvicinerà sempre più a quel tipo, che noi vogliamo che esso sia, di strumento efficace per la educazione e la elevazione delle masse popolari.

Sesto ed ultimo: concentrazione e consolidamento delle industrie. Ebbi il piacere, nel corso dell'anno 1940, di rivolgermi non invano al mondo dei produttori italiani, e con loro ai camerati degli organismi

corporativi e sindacali e a quelli che si occupano del credito cinematografico, per determinare una prima coagulazione di gruppi di noleggio e di produzione. In virtù della quale, al principio di questo 1941 e precisamente nei primi giorni di febbraio, io potevo già avere sott'occhio il programma di produzione di 15 fra i maggiori raggruppamenti per un totale di circa 75 film. Progresso notevole, che naturalmente non ci soddisfa, ma che indica la strada sulla quale intendiamo marciare. Risponde allo stesso criterio e alle stesse direttive la nomina del camerata Freddi, Presidente di Cinecittà, a Presidente dell'ENIC.

Detto questo per quel che riguarda il passato, ci intratterremo brevemente su quel che riguarda il futuro, che assai più ci importa. Se dovessimo riassumere quello che per il futuro è il nostro programma, diremmo: tendere sempre più rigorosamente ad uno stile italiano cosí dal punto di vista estetico come dal punto di vista etico. In secondo luogo, tendere a fare del cinema una fra le massime, in assoluto, industrie italiane. Scendendo a maggiori particolari concentreremo anche qui il nostro esame su sei punti.

Quantità. Occorre che nel prossimo biennio si punti decisamente a quasi raddoppiare la nostra produzione. Si deve tendere a raggiungere, annualmente, quota 140. Ciò è necessario da ogni punto di vista, e siccome è necessario sarà fatto. È necessario dal punto di vista dell'esercizio, del noleggio, dal punto di vista della vita degli stabilimenti, dal punto di vista dell'esportazione e nel quadro della produzione europea. In primo luogo ci stiamo interessando, e già con una visibile efficacia, perchè nuovi capitali affluiscano al cinematografo, non moltiplicando le Case esistenti le quali anzi dovranno ancora diminuire di numero, ma potenziando quelle che già esistono e che già abbiano dato buona prova. Il fatto che l'ENIC stesso raddoppierà il proprio capitale vuole essere una direttiva e una indicazione. Poi, il credito. Bisogna evidentemente, per arrivare a 140 film, aumentare notevolissimamente le somme di credito a disposizione dei produttori. Ho il piacere di comunicare che per interessamento del nostro Ministero e di quello delle Finanze nonchè del camerata Osio della Banca del Lavoro, altri 60 milioni sono in questi giorni andati ad aumentare la somma di credito a disposizione della produzione.

Sempre per l'aumento quantitativo della produzione è indispensabile un aumento dei quadri. Qui io vorrei invitare i produttori ad avere fiducia negli elementi giovani, a promuovere più spesso gli ele-

menti che hanno dato prova di capacità e di serietà. Non è un caso che tre almeno tra i migliori film prodotti in quest'anno si siano dovuti a registi dal nome nuovo o quasi. Bisogna aver fiducia nelle forze nuove, non bisogna basarsi sempre sugli stessi nomi, i quali meritano spesso ogni considerazione, ma che, nell'aumento a cui la produzione italiana va incontro, troveranno lo stesso largamente da impiegare le loro forze.

Secondo: *Continuare fino alla stabilità assoluta la concentrazione delle energie industriali.* Vogliamo tendere forse a un generale monopolio, a una specie di cartello totale della produzione? Niente affatto. Ma vogliamo raggruppate sempre più intimamente, intorno alle maggiori ditte di noleggio e di produzione, le iniziative minori. E inserire poi organicamente nella vita degli stabilimenti, con carattere di continuità, i complessi produttivi così formati. Noi verremo in tal modo, senza rinunziare del tutto all'apporto eventualmente sano degli isolati o degli indipendenti, ma chiudendo inesorabilmente le porte al polverio delle iniziative saltuarie, a semplificare il panorama troppo frastagliato del mondo produttivo italiano. Se noi arriveremo nell'immediato futuro ad una quindicina di raggruppamenti, suscettibili poi di sommarsi fra loro, questo significherà avere sott'occhio con un anno di anticipo, come è necessario, i piani della produzione, in modo che per la elaborazione dei soggetti e delle sceneggiature si abbia un respiro di mesi anzi di semestri, in modo che gli interpreti, gli artisti, i tecnici siano legati alle ditte produttrici da contratti continuativi, in modo che gli stabilimenti di produzione vedano tranquilla davanti a sè la propria vita, stabile il proprio ritmo di lavorazione, senza gli alti e bassi perniciosi delle stagioni, in modo che, finalmente, si possa orientare dall'alto il complesso della produzione, evitando i doppioni, evitando gli improvvisi sbandamenti per cui il successo genera una esagerata corsa alle troppe imitazioni. Taluno si è preoccupato che nello svolgimento di questo programma, in questa politica di concentrazione e di stabilizzazione delle industrie, noi veniamo a dare eccessiva voce in capitolo al noleggio. Ciascuno di voi sa che attraverso i minimi garantiti, il noleggio finisce sempre per portare nella fase di preparazione dei film quella che secondo i noleggiatori stessi è la voce del pubblico: voce qualche volta genuina, qualche volta di dubbia interpretazione. Questo è un fenomeno che evidentemente incide su quella che dovrebbe essere la libertà creativa degli artisti che preparano le pellicole, ma è anche vero che, entro certi limiti, è fenomeno inevitabile. E allora val

meglio che il noleggio faccia tutt'uno con la produzione, e che quindi assuma in piena luce la sua parte di responsabilità, piuttosto che i nostri controlli si esercitino soltanto, nella fase preparativa, sulle vere e proprie industrie di produzione, mentre il noleggio fa sentire la sua opinione da dietro le quinte, per così dire, e senza una responsabilità precisa.

E siamo al punto terzo, che riguarda la *qualità dei film*. Continuare, naturalmente, sulla strada del miglioramento qualitativo. Intanto, realizzando il nostro programma di ordinamento del mondo industriale e produttivo, ciò costituirà di per sè una garanzia precisa che si continuerà a salire la scala della qualità. Io credo anche, molto, al buon maneggio dell'arma che ci è stata data attraverso la legge, a cui accennavo dianzi, sul visto preventivo delle sceneggiature e dei progetti. Il concetto puro e semplice della censura è evidentemente sorpassato. Il visto preventivo deve servire non solo sul terreno politico e morale, ma anche per controllare che si rispettino i tempi indispensabili per la preparazione di un buon film, nonchè, e sopratutto, sul terreno qualitativo. Ci si è accusato di « entrare in merito » a quello che è il fatto artistico, il fatto creativo. Io vi dirò che se di arte si tratta, noi non solo non entriamo in merito, ma siamo lieti di salutare costei al passaggio. Quando, però, si è in altra e meno elevata sfera, dico che lo Stato ha il dovere di « entrare in merito », cioè di far presente, fase per fase, la propria esigenza qualitativa, anzitutto perchè anche l'educazione estetica del popolo fa parte dell'educazione etica, e secondariamente perchè la legittimità dell'intervento statale in queste cose del cinema deriva oltre che da titoli generali, dal titolo specifico della partecipazione dello Stato alla produzione con propri capitali. Nel tempo immediatamente futuro, del resto, questa collaborazione non si esplicherà soltanto in via negativa, cioè col denunziare difetti, o col mettere il veto ad iniziative non serie, ma si esplicherà anche attraverso una collaborazione positiva. Intendo infatti che i camerati preposti a questo delicato lavoro prendano sempre più frequente contatto col mondo artistico e produttivo, in modo che si stabiliscano « in partenza » un affiatamento e una visione chiara e unitaria su quelle che sono le vie naturali della nostra cinematografia.

Il Ministero fa grande assegnamento sui fermenti di intelligenza creativa e di movimento d'idee intorno ed entro la vita del cinema. Alludo agli sforzi del Centro Sperimentale di Cinematografia, all'opera dei

Cineguf (e più in generale del Partito, che noi abbiamo il piacere di sentire sempre più vicino alla nostra fatica) e all'opera di altri nuclei di uomini d'ingegno, di giovani di pronta sensibilità, che facendo capo a minori ditte di produzione, a riviste, a movimenti di cultura, cercano di sempre più avvicinare la nostra cinematografia ai fondamenti di un cinema concepito come linguaggio espressivo. Soltanto, raccomando a questi camerati di ricordare sempre che quello del cinema è un grande linguaggio popolare, non un linguaggio ermetico. Si può e si deve portare nel cinema il rigore dell'intelletto, ma non si deve scordare mai che il cinema dirige il suo messaggio al cuore del popolo. E nello stesso senso, cioè di un contributo al miglioramento qualitativo della produzione, io vedo anche la funzione della critica cinematografica. Essa, qualche volta, ci fa arrabbiare. Ma noi ne riconosciamo l'utilità insostituibile, se essa in complesso serve di pungolo a far sempre meglio, a impostare i film con sempre maggiore coscienza.

Sempre sul piano della qualità, comunico la istituzione di nove premi nazionali annuali. In occasione della manifestazione di Venezia, essi saranno conferiti dal Governo fascista al regista che nell'annata si sarà maggiormente distinto; *idem* all'attore, all'attrice, all'autore di commento musicale, all'operatore; alla ditta produttrice del film di miglior messa in scena; un premio per il miglior soggetto verrà attribuito all'autore del soggetto, del dialogo, della sceneggiatura; altro premio, al migliore film politico; il nono, al migliore documentario. Questi nove premi di alto valore morale costituiranno il riconoscimento del Governo fascista per l'opera degli uomini della cinematografia italiana e, insieme, lo stimolo più efficace alle loro sane ambizioni. E già che siamo a parlare di Venezia, comunico che noi presenteremo anche quest'anno alla Mostra veneziana un complesso di sei o sette film inediti, dei quali tre sono stati già scelti; ma presenteremo anche, non per il pubblico italiano che già li conosce, ma per il pubblico straniero che converge a Venezia in quell'occasione, anche i migliori film nostri prodotti nell'annata. Se a Venezia non c'è vera e propria gara nei regolamenti, una certa simpatica emulazione finisce sempre per stabilirsi fra le varie cinematografie nazionali e non sarebbe giusto che l'Italia si presentasse in svantaggio col dover far cadere la scelta soltanto sui film che a quella data risultino inediti, mentre le altre produzioni vengono col meglio di dodici mesi di lavoro. Venezia deve inoltre servirci per

far conoscere al mondo cinematografico estero l'insieme della nostra produzione, in tutte le sue punte produttive.

Direttiva per il Cinema del nostro tempo. — C'è stato un altro allarme, nei mesi scorsi. Troppi film in costume, si è detto. Se guardiamo le cifre, l'allarme è parzialmente giustificato. Nel 1940, sui 113 film o prodotti o di iniziata lavorazione, 47 erano in costume e 65 moderni. C'era ancora, quindi, una maggioranza di film moderni. Ma la questione così posta non ha senso. Infatti può esserci un film storico concepito con mentalità moderna ed essere infinitamente più attuale di un film in abito d'oggi concepito con mentalità ottocentesca. D'altra parte noi non siamo l'America. Abbiamo la storia nel sangue. Questi stabilimenti di Cinecittà sorgono in una prateria che non è quella del Far West; è una pianura, sì, di bonificatori e di bùtteri, ma vi sorgono gli acquedotti di Roma e all'orizzonte si profilano i pini della via Appia e le cupole dell'Urbe. Naturalmente, altro è partire da questo riconoscimento e altro è indugiare pigramente nella polvere delle parrucche e in un eloquio pieno di vocativi ampollosi. La questione tra i film in costume e quelli di oggi non va insomma impostata da un punto di vista estrinseco e superficiale, ma guardando all'intimo. L'importante è che l'animo sia d'oggi, che d'oggi, aggiornata, viva, sia l'intelligenza: il resto verrà da sè. Ciò premesso, è esatto che noi non possiamo che tendere le nostre ambizioni più care verso un cinema che sia specchio della società attuale, dell'attuale vita italiana. Un cinema realistico? Certo, ma senza l'equivoco che il realismo debba per forza riflettere gli aspetti deteriori di una società. La società che il cinema italiano è chiamato ad esprimere non rassomiglia, evidentemente, a quella che fu espressa dal cinema francese di ieri e che noverava una delinquenza in aumento, un imperversare dell'alcoolismo, una denatalità dilagante. La nostra è viceversa una società nella quale alla denatalità si è fatto argine, nella quale la delinquenza è in progressiva rapida diminuzione, nella quale i valori etici sono tenuti in alto non solo dallo Stato, ma nella vita della famiglia e dell'individuo. Chiediamo, allora, un cinema in cui tutto sia roseo, in cui tutti abbiano dieci in condotta, in cui il dramma non esplode perchè il bene non trova mai il suo antagonista? No di certo. La censura italiana ha dato negli ultimi tempi prova di essere immune, in materia, da punti di vista troppo ristretti. Resta però la nostra esigenza fondamentale, che la vita italiana sia rispecchiata, sì,

anche nel suo male parziale, ma sopratutto nel suo bene collettivo e di tanto prevalente.

Del cinema di guerra e politico si è già parlato all'indomani dell'istituzione di un apposito comitato che ho l'onore di presiedere. Non vi intratterrò più a lungo su questo argomento, ma annunzierò che il comitato si radunerà ogni mese, in modo da essere sicuri che svolga un lavoro concreto e assuma un impegno preciso.

Esportazione. — Ho il piacere di comunicare che si è raggiunta in questo campo la concentrazione delle energie. L'U.N.E.P., l'E.N.I.C. e l'Istituto LUCE hanno coordinato i loro sforzi in un organismo unico e avranno nelle capitali europee un'unica rappresentanza ufficiale che costituirà l'ambasceria del cinema italiano oltre frontiera. Questo non escluderà i contatti diretti fra le nostre maggiori case di produzione e gli acquirenti esteri, ma significherà la presenza, mercato per mercato, di un organismo di collegamento e di potenziamento, responsabile e dotato di alto prestigio.

Col camerata dott. Meltzer, in questi giorni, si vanno perfezionando accordi per un sempre maggiore scambio fra i due paesi dell'Asse.

Infine, una parola a proposito dell'*esercizio*. È attraverso la diffusione dell'esercizio che la nostra produzione potrà farsi una sempre più solida base interna di sfruttamento. Su 7339 Comuni italiani, ancora 4700, in prevalenza rurali, sono senza cinema. La guerra impone evidentemente delle soste all'attività edilizia e non è questo quindi un problema che possa sperare una vasta soluzione nel tempo imminente. Si farà quel che sarà possibile fare, così come subito si è fatto quanto era necessario per estendere la rete nazionale di esercizio alla nuova provincia di Lubiana e alle nuove provincie della italianissima Dalmazia.

Camerati, concludendo mi appellerò, come feci un anno e mezzo fa nel rapporto che citavo in principio, alla disciplina, alla fantasia, alla intelligenza, come alle tre forze che debbono presenziare alle fortune della cinematografia italiana, come alle tre entità a cui bisogna spalancare le porte di Cinecittà e di tutti i nostri stabilimenti di produzione.

Fra sette giorni si compie un anno dacchè l'Italia è entrata in guerra. Ci suona ancora all'orecchio la voce metallica del Duce e il

grido della folla. E, nelle pause, c'era un tale silenzio che si udiva lo stridìo di due tre rondini in tutta la Piazza. Pacatamente, con la risolutezza calma di un popolo di forte carattere, l'Italia prendeva a fianco del suo Alleato il posto del suo onore, prendeva contro il nemico il posto delle sue fortune e della sua gloria.

Dopo dodici mesi, dopo successi molteplici, dopo un inverno in cui l'Italia sostenne senza flettere l'urto dell'immenso impero nemico, noi ci aduniamo mentre il sole delle vittorie risplende sulle bandiere dell'Asse. E' alla vittoria finale si tendono le volontà.

Noi, gente del cinema, dobbiamo prendere un impegno solenne: il minimo fra gli impegni, del resto, che possiamo assumere verso i camerati lontani, verso i camerati che combattono. È l'impegno di raggiungere i fini che ho delineati e che del resto erano già vivi nella vostra coscienza.

Potremo dire allora che durante la guerra il cinema italiano è stato, per il popolo, un'arma di serenità, di resistenza, di fede, così come sarà nel mondo di domani, nella luce della giustizia ristabilita dalla vittoria, un'arma di irradiazione fascista e di prestigio italiano.

ALESSANDRO PAVOLINI

Il primo piano

Non troppi critici — e, ahimè, anche uomini di cinematografia — hanno capito l'importanza, nel film, del primo piano come mezzo espressivo. Particolarmente dopo l'avvento del sonoro, si è creduto che la parola potesse supplire quasi all'immagine, e rendere meglio di questa l'interiorità profonda e lo stato d'animo di un personaggio. Niente di più errato. Il volto di un uomo è espressione più chiara, più sincera e profonda della sua anima di quello che non lo siano le troppo spesso false e labili parole. Ciò è tanto vero che le forti emozioni, i sentimenti profondi sono quasi sempre muti e parlano, invece, il linguaggio mirabilmente chiaro del volto. È proprio questo linguaggio che esige nell'attore cinematografico una tecnica assai diversa e anche conoscenze diverse da quelle dell'attore di teatro. Ciò è stato più volte ripetuto, e in dottrina si può dire un fatto acquisito. Ma l'empirismo che, purtroppo, domina nel cinema, la faciloneria, la superficialità con cui anche dagli uomini più intelligenti si guarda ai suoi problemi e si crede di risolverli, hanno impedito e impediscono l'affermarsi di quell'autonomo linguaggio cinematografico, che è avvertito solo dai migliori. Giova, perciò, l'opera che si va facendo di sottolineare questo problema con l'autorità di scrittori e di critici che con le loro osservazioni, sia pure indirettamente, contribuiscono a chiarirlo.

In uno dei suoi arguti e intelligenti Salons, *ecco cosa Diderot scriveva su « ciò che tutti sanno sull'espressione e qualcosa che non tutti sanno ».*

In questo breve scritto sull'espressione come immagine dei sentimenti, Diderot scopre veramente avanti lettera *l'importanza del primo piano:*

« L'espressione è in genere l'immagine di un sentimento. Un attore che non s'intenda di pittura è un povero attore; un pittore che non sia fisionomista è un povero pittore.

Ogni contrada di ogni parte del mondo; ogni provincia di una stessa contrada; ogni città di una provincia; ogni famiglia entro una città; ogni individuo di una famiglia; un individuo ha sempre la sua fisionomia, la sua espressione.

L'uomo si adira, oppure è attento, o curioso; egli ama, odia, disprezza, sdegna, ammira; ogni movimento della sua anima si riflette sul suo volto in segni chiari, evidenti, che non ingannano.

Che dico, sul suo volto? sulla sua bocca, sulle sue gote, nei suoi occhi, in ogni particolare del suo viso. L'occhio si accende, s'intorbida, langue, si smarrisce, si fissa; una grande immaginazione di artista è un'immensa raccolta di tutte queste espressioni. Ciascuno di noi ne possiede la sua piccola raccolta, ed è la base del nostro giudizio in merito alla bruttezza e alla bellezza. Osservate bene; interrogatevi, dinanzi all'aspetto fisico di un uomo o di una donna, e riconoscerete che è sempre l'immagine di una buona qualità, o l'impronta più o meno marcata di una qualità cattiva, che vi attira o vi respinge.

*Immaginate di avere dinanzi agli occhi l'*Antinoo. *I suoi tratti sono belli e regolari; le sue gote larghe e piene sono un indizio di salute. Noi amiamo la salute; è il primo elemento della fortuna. Egli è tranquillo; noi amiamo la pace. Egli ha l'aria pensosa e saggia; noi amiamo la riflessione e la saggezza.*

Trascurando il corpo, mi occuperò soltanto della testa.

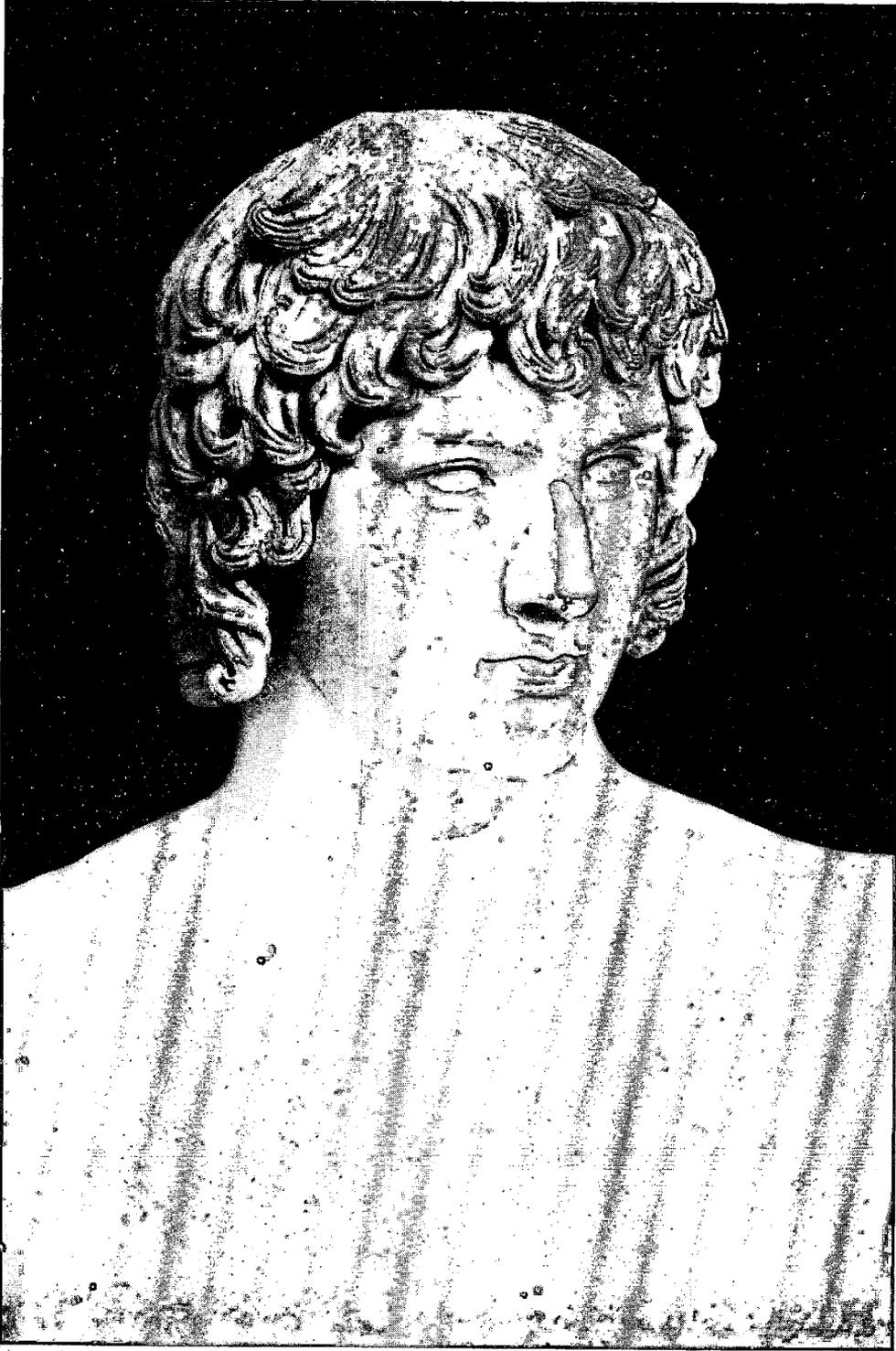
Provate a lasciare tutti i tratti di questo bel viso come stanno, sollevando soltanto un angolo della bocca: l'espressione diverrà ironica, *e il viso vi piacerà meno. Ridate alla bocca la sua prima espressione e rialzate le sopracciglia: la fisionomia diviene* orgogliosa, *e vi piacerà meno. Sollevate contemporaneamente gli angoli della bocca, e tenete gli occhi bene aperti: avrete una fisionomia* cinica, *e temerete per vostra figlia se siete padre. Lasciate ricadere gli angoli della bocca, e riabbassate le palpebre, in modo che coprano la metà dell'iride e riducano a metà la pupilla, ed ecco l'espressione di un uomo falso, sornione, simulatore, di un tipo da evitarsi ». (V. tav. II e III).*

*Non sfuggirà a nessuno come il temperamento inquieto, rivoluzionario di Diderot, pieno di intuizioni geniali, riveli qui un fondamentale gusto neo-classico quando parla del valore artistico dell'*Antinoo, *per la sua tranquillità, la sua calma e, in fondo, la sua inespressività.*

Questo per incidente, ma il valore del primo piano cinematografico è tutto qui.

L. C.

Liliana Tartarini del C.S.C.

TAVOLA II

Antinoo

Ironia

Orgoglio

Cupidigia

Falsità

TAVOLA IV

Attilio Dottesio del C.S.C.

Cinema, musica e scienza

Avrei voluto intitolare questa mia breve esposizione: il Cinema al servizio della Musica, così come intitolai un mio studio, pubblicato da qualche anno, il Cinematografo al servizio della Scienza. Ma, se in quest'ultimo caso mi fu relativamente facile stabilire una scala gerarchica tra cinematografia e scienza, nel caso attuale può sembrare arrischiato di stabilire una gerarchia fra due, diremo così, colleghi dato che notoriamente la cinematografia ha ormai ricevuto tutti i crismi per essere di pieno diritto ritenuta la settima fra le arti.

Dobbiamo dunque piuttosto parlare di collaborazione che, se può presentare nei singoli casi la preponderanza dell'una o dell'altra parte, pone, nel complesso, la più antica e gloriosa fra le belle arti e la nuovissima e ancora adolescente sopra un piano di quasi fraterna uguaglianza.

Ciò premesso e per non addentrarci in delicate e spesso anche indeterminate disquisizioni di principio, che probabilmente non porterebbero a conclusioni univoche e sicure, cerchiamo di dare un rapido cenno dei rapporti reciproci che devono sussistere fra il cinema e la musica da un lato e fra il cinema e la scienza dall'altro, giungendo poi a dimostrare come anche la cinematografia scientifica possa essere utilizzata nel campo tecnico musicale.

Molto si è discusso, e si discute tuttora, circa i rapporti che debbono intercorrere fra musica e film, e la letteratura, soprattutto quella cinematografica, ci offre numerosi esempi di studi, spesso interessanti, su questo importante quesito. Fra i molti ci piace citarne due, che, per essere scritti da due valenti autori che gravitano, però, in orbite un po' diverse, ci prospettano appunto gli elementi del problema sotto angoli, se non opposti, certamente differenziati.

Mi riferisco cioè a due articoli pubblicati di recente: uno di Luigi Chiarini, direttore del Centro Sperimentale per la cinematografia, e

l'altro del Luciani, noto e valente scrittore e storico musicale. I titoli dei due articoli sono rispettivamente: *La musica nell'unità del film* e *La musica essenza del film.*

Bastano già i due titoli a porre in evidenza il rispettivo punto di vista dei due autori. Il Chiarini, infatti, considerando il problema sotto l'aspetto più prettamente cinematografico e sostenendo la inscindibilità degli elementi del film opera d'arte, ritiene che la musica debba essere considerata alla stregua di uno dei tanti elementi costitutivi dell'opera cinematografica, come l'inquadratura, il montaggio, la recitazione, gli attori, l'illuminazione, ecc. ed afferma ancora che *il nesso che vincola in unità formale e contenutistica questi valori singoli risiede nella felice scelta dei rapporti che devono intercedere fra essi.*

Prego i miei cortesi lettori di fissare bene la loro attenzione su questa condizione, così nettamente espressa dal Chiarini; *la felice scelta dei rapporti che devono intercedere fra i valori singoli degli elementi costitutivi del film,* compresa dunque anche la musica.

Il Luciani vede invece nella musica soprattutto l'elemento capace di attenuare il distacco fra la prolissità del dialogo e il silenzio ermetico delle scene mute, e ritiene inoltre che l'elemento musicale può servire ad aerare il dialogo, rendendolo ellittico e pieno di pause suggestive, e, inoltre, ad integrare l'azione con richiami tematici, adempiendo la funzione che Wagner destinava a questi ultimi nel dramma musicale: esprimere cioè il dramma invisibile che si svolge nell'animo dei personaggi. E va ancora oltre, affermando che nel Cinema, assai meglio che nel teatro, è possibile realizzare una fusione fra gli elementi visivi e quelli musicali. Sostiene infine che il film dev'essere pensato musicalmente e deve risultare da una collaborazione intima fra il regista e il musicista, pur restando il musicista nel film subordinato al regista, così come il librettista nell'opera è subordinato al musicista.

Vediamo dunque che questi due autori, pur partendo da premesse diverse e considerando il problema sotto diversi aspetti, uno squisitamente cinematografico e l'altro squisitamente musicale, giungono a conclusioni praticamente concordanti che sfociano insieme nell'imperativo di una collaborazione intima e totale fra realizzatore dell'elemento visivo e quello dell'elemento musicale.

È difficile — per non dire impossibile — stabilire canoni generali, rigidamente fissi in una materia in cui hanno tanta parte elementi im-

poderabili e diciamo pure elastici, come tutti quelli che toccano a questioni di sensibilità, di gusto e di tendenza.

Non solo: ma in una materia in cui i modi di realizzazione sono praticamente illimitati, dato che infiniti sono i generi di film in cui la musica può e deve avere la sua parte, ne deriva in modo evidente che ben diverse sono le funzioni della musica in un film d'avventura e in un film musicale, intendendo con quest'ultima espressione un film in cui l'elemento musicale costituisce parte essenziale della trama. Ma in entrambi i casi la musica deve costituire parte integrante — più o meno sviluppata, o più o meno dominante — del complesso unitario dell'opera cinematografica.

E questo mi sembra si avveri abbastanza di rado, perchè troppe volte l'elemento musicale ci viene presentato come qualcosa di estraneo, di avulso dal resto del film e di quasi artificiosamente inserito nella colonna sonora.

Si ritiene da molti, anche fra i cultori di musica, che l'opera musicale o melodramma abbia fatto ormai il suo tempo e debba considerarsi come una forma d'arte ormai superata. Tuttavia l'enorme, l'innegabile attrattiva che esercitano tuttora sulle masse, non esclusi gli strati più colti, le eterne melodie dei grandi operisti, da Verdi e Wagner, da Bellini a Puccini, da Mozart a Rossini, ci lasciano esitanti di fronte a una simile affermazione. Non mi sembra che il fatto incontrovertibile che quasi nessuna opera odierna abbia saputo suscitare nelle masse i duraturi entusiasmi d'altri tempi, sia argomento sufficiente per decretare la definitiva decadenza dell'opera.

E non sarebbe neppur giusto come fa taluno, negare la esistenza di compositori capaci di ridare vita e splendore all'opera musicale. Si sarebbe piuttosto indotti a credere ad una specie di sfasamento fra la forma musicale e la forma scenica. La prima — più libera — ha potuto evolversi liberamente; la seconda, più legata ad elementi contingenti, stenta a liberarsi dalle antiche forme, troppo statiche, troppo in contrasto colle leggi e con le caratteristiche della vita e del pensiero moderno.

Sono appunto queste considerazioni che mi fanno pensare alle possibilità di creare l'opera musicale moderna attraverso al dinamismo del cinema, mediante lo sfruttamento delle caratteristiche peculiari di ciascuna delle due forme di arte, intelligentemente accoppiate. E questo costituirebbe senza dubbio la forma più completa e perfetta dell'au-

spicata collaborazione fra cinema e musica, espressa in opera d'arte nuova, organica e unitaria.

L'elemento musicale è ormai entrato a far parte di quasi tutti i film, a qualunque categoria questi appartengano; ma il ruolo, o meglio diremo la funzione riservata alla musica, varia enormemente da un genere all'altro di produzione.

Questa funzione giunge persino ad essere utilitaria — mi si conceda l'espressione — come avviene per la musica, ben spesso sciagurata che accompagna la presentazione dei marchi di fabbrica delle diverse case produttrici ed editrici, o come quella, che dovrebbe tener luogo di preludio, e che troppo spesso ci assorda durante l'interminabile sfilata di nomi di autori, attori, registi, scenografi, e chi più ne ha più ne metta, che le case cinematografiche infliggono inesorabilmente allo spettatore al principio di ogni spettacolo. Questo genere musicale, che dovrebbe essere propiziatorio, è quasi sempre coercitivo, perchè, nel suo chiassoso carattere si può scorgere sempre la nascosta imposizione di stordire chi ascolta per diminuire l'impressione di tedio insopportabile che provocherebbe la filastrocca di nomi indifferenti nel grave silenzio e nell'oscurità della sala.

Comunque questa musica, in simili condizioni, non può certo essere paragonata al preludio di un'opera, che tende invece a preparare lo spirito dello spettatore per trasportarlo insensibilmente dalla realtà della vita alla finzione della scena. Vi sono, è vero, dei film che hanno veri e propri preludi musicali, anche di buona fattura, ma si tratta di rare eccezioni che, come sempre, confermano la regola.

Riassumendo dunque occorre affermare che l'unica regola fissa e generale, applicabile in qualsiasi circostanza, è quella già indicata, del Chiarini: la felice scelta dei rapporti fra l'elemento musicale e gli altri elementi costituenti il film, considerato come opera d'arte unitaria.

Al di fuori di questa legge non vi può essere che arbitrio, errore, mancanza di unità, effetto negativo.

Usciamo ora senz'altro dalla disquisizione puramente estetica per prospettare i problemi pratici che si accumulano intorno al nocciolo della questione dei rapporti fra musica e film. E chiediamoci subito: esiste questa collaborazione, così chiaramente e univocamente auspicata tanto dai cineasti quanto dai musicisti? A questa domanda bisogna purtroppo rispondere in senso nettamente negativo, almeno per la grande maggioranza dei casi.

È evidente che una simile collaborazione — indipendentemente dalle capacità interpretative ed espressive del musicista — non può realizzarsi che in un clima di perfetta conoscenza delle esigenze tecniche ed estetiche delle due arti chiamate a fondersi in un tutto unico ed armonico. Purtroppo le esigenze dei ritmi cinematografici, e cioè del ritmo temporale delle singole scene o sequenze, e del ritmo spaziale della successione delle varie scene o sequenze, sono così ferree che una loro modificazione, attuata per esempio per lasciare maggior respiro al libero espandersi dell'estro musicale, può facilmente tradursi in un fatale rallentamento dell'azione, capace di diminuire o anche di annullare l'effetto dell'azione stessa allontanandolo da quei risultati che il realizzatore si era prefisso di raggiungere.

E tutti sappiamo che la diluizione e la lentezza vanno annoverate fra i massimi difetti che l'opera cinematografica possa presentare.

È dunque indispensabile che il compositore si abitui a piegare il suo estro creativo dinnanzi a questa primordiale e ineluttabile esigenza del cinematografo.

Inoltre, la straordinaria rapidità degli spostamenti delle scene, la varietà delle situazioni, e delle ubicazioni, susseguentisi con immediatezza impensata e impensabile nel teatro, obbligano il musicista ad acrobazie creative e interpretative le cui difficoltà non vanno certo minimizzate.

Queste gravi difficoltà possono essere in certo modo attenuate dal fatto che l'accompagnamento musicale — o commento, o interpretazione che dir si voglia — non ha bisogno di presentare caratteri di continuità assoluta, ma può essere limitato a quei tratti nei quali esso ha veramente motivo di essere. E l'accompagnamento musicale trova tale motivo di essere sempre che gli altri elementi sonori del film — dialogo, rumori e silenzio — non debbano mantenere di per se stessi il sopravvento. Non c'è nulla di più tedioso, nulla che rechi maggior disturbo, dell'essere costretti ad ascoltare un dialogo interessante accompagnato da una musica di fondo che nessuno afferra, che nessuno segue e può seguire, e che non serve ad altro che a rendere più difficile la percezione delle parole, specie quando queste, nella situazione, rappresentano un elemento di valore preponderante.

So benissimo che c'è chi afferma che la musica di fondo vale a dire quella che accompagna più o meno in sordina, il dialogo, concorre a formare la così detta atmosfera. Io ritengo che questo nella stragrande

maggioranza dei casi, non sia che una pura illusione, e che invece questa musica o non è percepita, o se lo è, lo è a tutto discapito della chiarezza del dialogo, vale a dire che se essa concorre a creare l'atmosfera, ne crea certamente una poco chiara e molto nebbiosa.

È fisiologicamente noto d'altra parte che, quanto più il nostro pensiero è concentrato nel campo di attività di un nostro senso tanto più decresce e tende ad annullarsi la sensibilità in un altro campo sensoriale. Quando noi ascoltiamo con profonda attenzione un brano di musica, non percepiamo più visivamente ciò che ci circonda; e viceversa, quando osserviamo con intensa attenzione una scena, perdiamo la percezione dei suoni e dei rumori che avvengono attorno a noi. Viceversa noi percepiamo come disturbo i fenomeni che si svolgono allo stesso tempo nello stesso campo sensoriale che attrae prevalentemente la nostra attenzione.

È ciò che avviene per esempio quando, mentre ascoltiamo una sinfonia di Beethoven all'Adriano, ci càpita di sentire sia pure in sordina, una musica militare che passa fuori nella piazza.

D'altronde, il dissidio fra musica e dialogo, fra suono e parola, è stato risolto nell'opera musicale, intesa così come essa lo fu nel periodo del suo maggiore splendore. Per comporre questo dissidio si diede musica alla parola, e si armonizzarono nel canto i due elementi apparentemente inconciliabili. Il dialogo perdette senza dubbio in ritmo e in dinamismo, ma divenne a sua volta parte integrante dell'opera, raggiungendo così appunto quell'unità formale e contenutistica, che è caratteristica precipua dell'opera d'arte.

E in quei casi in cui l'azione dialogata veniva ad assumere una importanza tale da rendere impossibile o non desiderabile il suo accoppiamento con la musica, si annullò temporaneamente quest'ultima e si ebbe il recitativo.

Le leggi fisiologiche e le impressioni psicologiche sono uniche per ogni forma d'arte, cosicchè gli stessi principi ora esposti ci danno anche le indicazioni precise per quanto concerne la felice scelta dei rapporti tra musica e film.

Non bisogna pretendere eccessivamente dai nostri sensi ed imporre loro uno sforzo che non può che produrre stanchezza e irritazione. La cinematografia richiede già uno sforzo visivo non indifferente, al quale si accoppia molte volte uno sforzo mentale dovuto alla rapidità delle scene, ai rapidi passaggi di scene e di situazioni: è inutile, anzi è dan-

noso aumentare questo sforzo con superflui o inadeguati commenti musicali che lo spettatore non ascolta o che si sforza d'ascoltare a tutto detrimento della comprensibilità del dialogo e dell'azione.

Quanto abbiamo finora esposto vale per la parte essenziale dei rapporti fra musica e film. Per la parte esecutiva abbiamo già accennato che la collaborazione tra musicista e regista è oggi ancora, quasi sempre un mito. Perchè sia così non è il caso di indagare qui. Basti ricordare che, quasi sempre, il compositore è chiamato a prestare l'opera sua quando il film è già completamente realizzato e montato, dandogli inoltre un brevissimo lasso di tempo per consegnare lo spartito.

Un copione del soggetto, un paio di proiezioni, qualche annotazione affrettata e il maestro deve essere pronto a cercare l'ispirazione e a buttar giù le sue note. È da stupire che in queste condizioni l'opera musicale risulti spesse volte inadeguata, frammentaria, insufficiente in certi casi e pleonastica in altri? In sede di sincronizzazione poi, bisogna frettolosamente ricorrere ad aggiunte, a riempitivi e ancor più spesso a inesorabili sforbiciate che non possono non alterare ancor più le caratteristiche di finitezza e di continuità artistica del lavoro.

Questo stato di cose, di cui si lamentano a ragione quasi tutti i compositori chiamati a prestare la loro opera per il film, oltrechè a rendere incompleto e imperfetto uno degli elementi costitutivi dell'opera cinematografica, contribuisce anche a mantenere ad un basso livello la musica originale scritta per il cinematografo.

Resta dunque ad augurarsi che anche il compositore, come tutti gli altri elementi artistici che collaborano alla realizzazione del film, sia posto in grado di seguire lo svolgimento del lavoro realizzativo, dandogli la possibilità di ambientarsi, di rendersi conto delle caratteristiche e delle necessità musicali delle varie parti del lavoro, in modo da facilitargli quanto più sia possibile l'espletamento del suo arduo compito d'arte.

Ma il cinematografo, come abbiamo accennato in principio, può collaborare con la musica non solamente nel piano artistico, ma anche in quello tecnico-musicale. Questa nuova forma di collaborazione si manifesta attraverso alle possibilità che si offrono nel campo della cosí detta cinematografia scientifica.

Avviene anche in questo settore un fenomeno, uno strano fenomeno, che si verifica sempre per tutto ciò che ha attinenza con la cinematografia; vale a dire che tutto ciò che più è noto alle masse e più colpisce

l'immaginazione, ha talvolta un valore relativamente esiguo in confronto di quanto la stessa cinematografia è in grado di raggiungere in settori meno appariscenti, ma assai più vasti e importanti.

La cinematografia dispone di mezzi di sintesi e più ancora di analisi che consentono di farne un potente ausilio in quasi tutti i rami dello scibile, e perciò anche nel campo musicale, che tocca, nei suoi diversi elementi, numerosi settori, tecnici e scientifici.

La macchina da presa cinematografica infatti, non registra soltanto ciò che noi vediamo: essa può vedere, come un grande equatoriale astronomico e come un microscopio, anche ciò che noi non possiamo direttamente percepire nell'infinitamente grande e nell'infinitamente piccolo. Ma essa offre ancora due inestimabili vantaggi rispetto a quegli strumenti, non solo, ma rispetto a tutti gli altri strumenti d'indagine: quelli cioè di poter sostituire la visione collettiva a quella individuale e di giuocare col tempo, rallentandolo o accelerandolo a piacere. La prima possibilità ha un'importanza istruttiva enorme, perchè consente di portare alla immediata e diretta conoscenza di molti ciò che prima non era che privilegio di pochissimi, perchè neppure la stampa ha, nel dominio della documentazione dei fenomeni, l'immenso potere divulgativo del cinematografo. Quanto alla possibilità di modificare, sia pure apparentemente, le immutabili leggi del tempo, si può dire che tale possibilità consente alla camera da presa l'indagine di un mondo nuovo, e cioè di quello che ci è precluso dalla limitazione della nostra percettibilità temporale.

La scienza ci aveva già aperti orizzonti immensi e impensati: il microcosmo, il macrocosmo, con l'ausilio dell'ottica; la composizione delle stelle e delle nebulose con l'ausilio dell'analisi spettrale, la rivelazione di fenomeni invisibili, con la lastra fotografica sensibile a radiazioni non percepibili dall'occhio umano, e infinite altre possibilità. Ma, fino alla scoperta del cinematografo, l'elemento tempo, così universale, così apparentemente noto, ma pure tanto misterioso e indefinibile, nella sua inafferrabile essenza, era rimasto intangibile. Se un fenomeno, per la sua eccessiva lentezza o per la sua estrema rapidità, si produceva all'infuori dei ristretti limiti della nostra percettibilità sensoriale, noi potevamo solo fissarne un attimo, un aspetto, un punto temporale. E anche questo, in molti casi, non senza difficoltà. Se, grazie alla fotografia ultrarapida e alla cronofotografia si riusciva a fissare, per esempio, un attimo del volo di un uccello o del salto di un cavallo, chi poteva pen-

sare alla possibilità di assistere collettivamente a quel volo, a quel salto, resi lenti a piacere in modo da poterne individuare e studiare tutte le più minute particolarità? E chi avrebbe potuto prevedere la possibilità di assistere, nel corso di pochi secondi, al germoglio di un seme fecondato nella terra, o al mistero dell'inizio di una nuova vita nell'interno di un uovo in incubazione?

Ne consegue che le possibilità delle applicazioni scientifiche del cinematografo si basano su taluni elementi che possono essere utilizzati singolarmente o contemporaneamente.

Questi elementi sono:

1) la frequenza di presa, che può essere normale, accelerata o rallentata;

2) le radiazioni che colpiscono l'emulsione sensibile, che possono essere radiazioni luminose visibili all'occhio umano (luce normale) ovvero invisibili (raggi infrarossi, ultravioletti, raggi X, ecc.);

3) la potenza dell'ottica impiegata che può essere normale, microscopica e telescopica.

Questo breve quadro ci offre già il modo d'individuare, almeno in linea generica, i vari campi di applicazione scientifica del cinematografo. Si potranno così avere delle prese a frequenza normale e a luce normale (applicazioni: documentazione scientifica generale, chirurgia, infortunistica, medicina legale, resistenza dei materiali, ecc.). Si avranno poi prese a frequenza normale con luce speciale (radio-cinematografia, telecinematografia a raggi infrarossi, documentazione di fenomeni metapsichici, ecc.). Si possono anche eseguire prese a frequenza normale con ottica microscopica (microcinematografia) o con ottica telescopica (applicazione all'astrofisica).

Passando poi alla presa con frequenza diversa dalla normale, abbiamo i vastissimi campi di applicazione che si aprono alle prese rallentate e accelerate. Questi campi si possono considerare come praticamente illimitati e vanno dalla semplice rappresentazione rallentata dei movimenti degli animali superiori, alla microcinematografia al rallentamento, alla balistica, alla chimica, alla cristallografia, alla fisica applicata, all'aerodinamica, ecc. ecc. Meno vasti, ma non meno interessanti sono gli orizzonti che si offrono all'acceleratore: essi rientrano per lo più nei campi della botanica e della biologia.

Si può tuttavia affermare che non esiste campo tecnico scientifico che non possa trarre grandi vantaggi dalla documentazione o dalla ricerca compiuta con l'ausilio dei mezzi cinematografici.

Anche nel campo musicale la cinematografia scientifica può trovare utili e forse ancora impensate applicazioni.

Già da tempo gli studiosi si sono dedicati a interessanti ricerche sugli elementi costitutivi dei suoni dei vari strumenti analizzando la struttura di questi suoni, ricercando le cause della loro maggiore o minore purezza e della loro maggiore o minore ricchezza. Di questi studi ha parlato, in una interessantissima conferenza tenuta nel 1939 il Prof. Pasqualini, riferendo sulle proprietà del corpo di risonanza degli strumenti ad arco.

Queste ricerche rientrano più strettamente nel campo della elettroacustica, ma anche la cinematografia può dire la sua parola e apportare il suo prezioso contributo. La musica è moto, e il rallentatore e l'ultrarallentatore sono i microscopi del moto. Il campo, però, è ancora quasi vergine ed io debbo necessariamente limitarmi a dare qualche indicazione che mi viene alla mente: lo specialista poi potrà trovare caso per caso numerosi e quasi illimitati settori d'applicazione.

La tecnica costruttiva delle macchine ha trovato nella ripresa cinematografica rallentata un prezioso aiuto per lo studio dei movimenti dei vari elementi meccanici. Per non citare che un esempio alla portata di tutti: quale occhio umano potrebbe percepire l'esatto funzionamento di un motore a scoppio ad alto numero di giri ed esaminare il rapidissimo succedersi dei movimenti delle camme, delle valvole, delle molle, dei giunti, seguire i rapidissimi movimenti di immissione, di compressione, di scarico dei gas? Questi controlli possono essere fatti in modo perfetto, ripetibili a piacere, mediante la presa rallentata.

Anche gli strumenti musicali sono macchine, animate, è vero, non dalla forza bruta degli elementi, ma dal divino soffio del pensiero umano, sempre però attraverso una tecnica che ha pur essa il suo lato meccanico.

Se taluni strumenti musicali sono meccanicamente assai semplici, ve ne sono altri che non mancano di complessità: basta pensare al pianoforte e all'organo.

Non v'è chi non sappia quale enorme importanza abbia, per esempio nel pianoforte, la risposta meccanica dei tasti e degli ammortizzatori e come questi elementi prettamente tecnici possano influire sulle

caratteristiche musicali ed artistiche dei singoli strumenti. Faccio ancora osservare che le qualità meccaniche ed acustiche degli strumenti stabiliscono anzi determinano limiti che non si possono superare; ma lo studio analitico del funzionamento e i conseguenti perfezionamenti possono consentire nuove possibilità e progressi traducibili a loro volta nel campo artistico.

Vi sono già oggi fabbriche di pianoforti — e anche di piani meccanici ed elettrici — che si servono della ripresa cinematografica rallentata per controllare il funzionamento degli strumenti o delle loro parti e per stabilire rapidamente e con esattezza le cause di eventuali errori, inceppamento o irregolarità.

Ma la ripresa cinematografica, tanto a frequenza normale quanto col rallentatore, può essere veramente preziosa anche nel campo didattico musicale. Una ripresa ottica e sonora di un'orchestra diretta da un grande direttore può dare agli studiosi un'idea perfetta dell'influenza che il gesto, la guida, l'intervento possono avere sul rendimento del complesso orchestrale e sulle sue diverse parti e perciò anche sulle qualità stilistiche dell'esecuzione.

Oggi, in generale, ci si contenta in questi casi, di riprodurre, per lo più su dischi, l'interpretazione che di un dato pezzo di musica dà un determinato esecutore o un determinato direttore; ma il cinematografo riproduce la presenza del direttore o dell'esecutore e se la ripresa è stata eseguita con competenza e intelligenza, essa può mettere in grande evidenza il modo con cui il maestro riesce ad ottenere gli effetti desiderati.

In fondo, non si tratta che di una applicazione analoga a quella molto seguìta in chirurgia dove, per spiegare agli studiosi la tecnica operatoria di un grande specialista chirurgo, non si è trovato nulla di meglio che di proiettare ripetutamente e con chiare spiegazioni una ripresa a frequenza normale o rallentata dell'atto operatorio in tutti i suoi particolari.

Tornando alla musica vorrei anche accennare che, nel caso dell'esecuzione di pezzi che presentano grandi difficoltà tecniche ed eseguiti da solisti di eccezionale bravura, il rallentatore può offrire interessantissimi particolari sulla diteggiatura, sulla postazione e sui passaggi delle mani e delle dita, particolari che quasi sempre sfuggono all'osservatore e che, in ogni caso, dovrebbero essere insegnati direttamente dall'esecutore che ben di rado si può avere a disposizione. Che enorme interesse potrebbe avere per un pubblico di competenti o di appassionati la pre-

sentazione al rallentatore della diteggiatura di un Paderewski, di un Hubermann, e di un Paganini, o di un Kreisler!

Non voglio infine dimenticare di ricordare il grande aiuto che la cinematografia tanto a frequenza normale quanto al rallentatore, può offrire nello studio del canto, non solo per quanto riguarda gli esatti movimenti respiratori, ma anche per lo studio della emissione della voce e del funzionamento delle corde vocali. La cinematografia delle corde vocali è già un fatto compiuto da parecchio tempo e se, sinora, essa è stata quasi esclusivamente applicata nelle ricerche di laringoiatria e di fonologia, ciò non di meno essa può apportare con convenienti applicazioni un prezioso contributo anche nel settore del canto.

Mi sembra inutile continuare in una esposizione di esempi applicativi che, come ho già detto, lo studioso può trovare da sè in ogni campo che lo interessi.

Voglio piuttosto accennare, prima di concludere, ad un altro importante e interessantissimo problema, di carattere esclusivamente acustico, ma strettamente collegato con la ricerca scientifica, specialmente nel settore musicale per mezzo del cinematografo.

Intendo parlare del così detto rallentamento sonoro.

Che cos'è il rallentamento sonoro?

Abbiamo visto quale interesse possa avere, per esempio, la ripresa rallentata della diteggiatura di un grande esecutore, pianista o violinista o arpista che sia. Questa ripresa può rappresentarci sullo schermo, con una lentezza che si può scegliere a piacere, la successione dei movimenti delle dita dell'esecutore, consentendone così lo studio in ogni più minuto particolare.

Supponiamo ora che tale ripresa venga fatta con una frequenza di 96 fotogrammi al secondo e venga poi proiettata con la frequenza normale standardizzata di 24 fotogrammi al secondo. Si avrà così un rallentamento pari a quattro volte, vale a dire che, in una battuta che duri, ad esempio, un secondo i movimenti dureranno sullo schermo non uno, ma quattro secondi.

Se, sempre per esempio, in questa battuta si hanno 16 note di uguale valore, ciascuna di esse verrà eccitata sullo strumento con un intervallo di un sedicesimo di secondo fra l'una e l'altra. Si noti che non dico che ciascuna di esse avrà la durata di 1/16 di secondo, perchè in

generale, e salvo ammortizzamenti speciali, una nota si genera mentre la precedente o anzi alcune delle precedenti continuano ancora.

Se ora contemporaneamente alla ripresa ottica rallentata, noi facciamo la registrazione sonora sincrona, e poi proiettiamo tanto la parte ottica quanto quella sonora con velocità di 24 fotogrammi, il rallentamento non si limiterà alla sola parte ottica, e cioè al movimento delle dita, ma si manifesterà anche nella parte sonora; quegli intervalli originali di 1/16 di secondo tra una nota e l'altra diventeranno anch'essi di un quarto di secondo. Ma anche la frequenza del suono, che ne determina l'altezza, verrà ridotta a 1/4, cosicchè una nota che abbia, in natura per esempio, 800 vibrazioni al secondo, verrà riprodotta come se ne avesse soltanto 200 risultando cosí una nota molto più bassa dell'originale.

In altre parole la deformazione che affetta il movimento affetta al tempo stesso il suono deformandolo e rendendo la musica irriconoscibile.

Nasce dunque di qui un problema, che, come dissi, si chiama rallentamento sonoro. Questo problema può essere impostato nel modo seguente: aumentare nella riproduzione la durata originale e reale di un suono senza variarne l'altezza.

Se io ho un *la* che dura un secondo, voglio poter riprodurre questo *la* per la durata di 2, 3, ecc. *n* secondi, ottenendo sempre un *la* di altezza uguale all'originale.

Il problema è molto arduo ed io mi astengo dall'addentrarmi nel suo studio: basti dire che già talune soluzioni sono state prospettate e raggiunte da studiosi russi, tedeschi, francesi, e recentemente anche da uno studioso italiano, l'ing. De Sanctis, che prosegue attivamente e con profitto le sue ricerche presso l'EIAR di Torino.

Se questo importante problema, come si spera, verrà definitivamente e integralmente risolto, il campo delle ricerche fonetiche, musicali e acustiche in generale, si sarà arricchito di un nuovo meraviglioso strumento.

Immaginate un fonografo che consenta di riprodurre la musica o le parole o i rumori incisi sul disco, rallentandone a piacere la riproduzione senza alterarne menomamente il tono — come invece avviene oggi con gli ordinari fonografi. Non soltanto noi potremo variare, col ritmo, l'interpretazione dei singoli pezzi, ma, con un simile strumento noi potremo « ingrandire il suono » (mi si consenta l'espressione) così

come col microscopio ingrandiamo le immagini degli oggetti e col rallentatore ottico ingrandiamo i tempi dei movimenti.

Il rallentatore sonoro può essere concepito come « un microscopio temporale dei suoni ».

Avete mai pensato alle immense possibilità di indagini che si aprono dinanzi a un simile mezzo di analisi? Proviamo a rifletterci un momento.

Per una nota sostenuta e d'intensità costante il rallentatore acustico non ci dice nulla.

Ma prendiamo, per esempio, una nota di pianoforte: essa è costituita da un suono d'urto dovuto alla percussione iniziale, immediatamente seguìto da una coda sonora che va smorzandosi a poco a poco. Questo ricco fenomeno musicale è accompagnato, oltre che dalle proprie armoniche superiori, anche da tutta una coorte di altre vibrazioni accessorie, dovute alla presenza delle altre corde, della cassa armonica, ecc. e che, tutte assieme costituiscono il « timbro » caratteristico dello strumento.

Ora, se noi rallentiamo considerevolmente la riproduzione della nota originale, noi non allungheremo soltanto la coda sonora, ma anche il suono d'urto iniziale, che, oltre un certo limite di allungamento, non sarà più un suono d'urto, ma diverrà anch'esso una nota più o meno sostenuta: il nostro pianoforte si trasformerà così in una specie di organo, o di violoncello o di altro strumento non più a percussione.

Qualunque possa essere il risultato di una simile trasformazione una cosa potremo asserire: e cioè che il suono che ne risulterà non sarà più quello di uno strumento esistente, ma quello di un nuovo strumento in tal modo creato. E questo lavoro di trasformazione dei suoni reali può ancora ulteriormente essere continuato, mediante l'impiego di filtri elettro-acustici che possono eliminare dai suoni originali, più o meno rallentati, una parte delle armoniche superiori, trasformando i timbri originali in timbri diversi, non appartenenti, neppur essi, a nessuno degli strumenti esistenti.

E che dire del rallentatore sonoro applicato alla fonetica umana? Il linguaggio umano è composto di una miscela svariatissima e complessa di suoni d'urto, rappresentati dalla maggior parte delle consonanti e da suoni più o meno sostenuti, rappresentati dalle vocali e dalle residue consonanti, come la *s*, la *f*, la *r* ed altre.

Applicando il rallentamento sonoro noi trasformeremo tutte le caratteristiche del linguaggio, e, oltre un certo limite, ci troveremo di fronte a un complesso di suoni sostenuti, alcuni dei quali ancora relativamente brevi, altri straordinariamente allungati.

L'effetto potrà non essere eccessivamente gradevole all'orecchio, ma non per questo l'esperimento sarà meno utile e interessante.

Scienza, Musica, Cinema: per quanto posti su piani indiscutibilmente diversi questi tre grandi campi d'attività dello spirito umano evolvono senza tregua verso nuove mète che, una volta raggiunte, ne rivelano sempre nuove altre e sempre più lontane.

Ma, forse, più meravigliosa e indicativa ancora dell'incessante aspirazione verso il perfezionamento e il progresso, ci sembra essere quella collaborazione di cui, in questa breve esposizione, non ho potuto dare che un cenno frammentario e incompleto.

Questa collaborazione, più che da riflessione nasce da una intuizione che trova le sue origini profonde nell'unità inscindibile del pensiero umano. E questa unità non ammette gerarchie, ma soltanto collaborazione.

Nel campo che ho rapidamente esaminato ho cercato di esporre le possibilità e le certezze già raggiunte in questa opera di collaborazione e ad altre ho accennato, ancora in gestazione.

Tutti i settori d'attività umana, come tutti gli individui, recano con sè le proprie caratteristiche e le proprie possibilità, indelebili e inconfondibili, cosicchè, volendosi fissare, anche per le attività spirituali, una scala gerarchica e stabilire quale sia la più importante e quale la più utile e quale la più bella, ciascuna di esse potrebbe far propria l'asserzione del Chamfort, quando diceva: è molto facile stabilire chi mi sia superiore, ma è molto difficile trovare chi mi sia uguale.

ERNESTO CAUDA

Esperienze d'un'attrice

Mi si fa un grande onore pregandomi di illustrare l'industria cinematografica dal punto di vista delle attrici. Ma si tratta di un compito difficile. Non crediate che io sia capace di risolvere i problemi che si presentano a tutte le mie illustri colleghe. È impossibile generalizzare sul cinema e in modo particolare per quello che ci concerne. Posso solamente tentare di raccontarvi ciò che ho sperimentato io stessa. Intanto in verità credo di conoscere il cinema nella maggior parte dei suoi aspetti buoni o cattivi: sia che esso m'abbia completamente ignorata o che si sia mostrato nei miei riguardi di una generosità esagerata. C'è molto da imparare da questi due aspetti e da tutti gli stadi intermedi che vi sono compresi.

Il fascino di cui ci circondiamo è come una nebbia artificiale; se il servizio metereologico della casa di produzione vuole chiarirla per un istante vi mostrerò quella che in verità è la condizione della « diva » e tenterò di convincervi di due cose; prima di tutto che non siamo se non dei lavoratori, poi che tendiamo a fare un lavoro che vi piaccia più di quanto normalmente si creda. Questo va da sè; perchè voi, pubblico, continuerete a crearci e a disfarci fino a quando si proietteranno dei film. In altre parole: noi siamo i vostri umili servitori.

La scelta del soggetto è la cosa più importante nella carriera di una « diva ». Senza buoni soggetti pochissime di noi sarebbero giunte là dove ora sono. Può darsi che un critico ben disposto si dia la pena di rimarcare una buona interpretazione in un film di produzione corrente; ma la media degli spettatori non ricerca che una distrazione, e la possibilità di distrarre d'uno scenario, non riposa mai sulla sola diva. Le case di produzione impiegano molte persone di talento al solo fine di trovare dei materiali appropriati ai loro attori principali. Ma accade

---

Da: *Silence! On tourne* - A cura di NANCY NAUMBURG . Payot, Parigi, 1938.

Bette Davis

Otello Toso del C.S.C.

molto raramente che la diva abbia essa stessa il diritto di fare la sua scelta. Si può domandare la sua opinione, ma in ultima analisi la decisione è presa dai dirigenti della società.

Molto sovente lo spettatore del più piccolo paesetto di provincia apprende contemporaneamente a lei quale sarà il suo prossimo ruolo; vale a dire cioè: chi legge per primo il giornale del mattino.

Penso personalmente che ciò non sia poi tanto ingiusto quanto sembra; perchè credo che gli attori e le attrici siano notoriamente cattivi giudici per quel che concerne i soggetti. Interessati soprattutto alla parte che ci è destinata ed al numero delle buone scene che dovremo recitare, noi abbiamo la tendenza a perdere completamente di vista le debolezze di costruzione o l'insufficienza della trama e lo sviluppo degli altri personaggi. Sarebbe da parte mia molto di cattivo gusto nominare le dive che nel passato e nel presente hanno considerevolmente ostacolato la propria carriera insistendo per ottenere dei contratti che permettessero loro di scegliersi i propri soggetti.

Questo non significa che i produttori abbiano sempre ragione. Spesso la casa di produzione ha un soggetto pronto per essere girato, in cui il ruolo principale è scadente o senza interesse per un attore od un'attrice, ma il film deve immediatamente realizzarsi per essere lanciato alla data prevista. Dal momento in cui si stipulano dei contratti con gli attori, per assicurare l'esclusività delle loro prestazioni, bisogna pagarli, lavorino o no, e quando non lavorano rappresentano una spesa considerevole. Succede, allora, che la casa di produzione, quando si presenti l'opportunità, chieda alla diva di girare un film, anche se la parte sia inadatta e pur sapendo di compiere un'ingiustizia. Ed essa non può rifiutare sebbene si renda conto che scaderà nella stima del pubblico... Se rifiuta di girare, ne risulterà allora generalmente una sospensione del salario che dura per tutto il tempo in cui si gira il film. In breve, ella in una maniera o nell'altra è punita.

Quando, nei giornali, il pubblico legge che una diva è uscita sbattendo la porta, esso reagisce naturalmente, dicendo fra sè: « Humm! che nervi! ».

È probabile pertanto che l'atto della diva sia stato causato proprio dal desiderio di non disgustare il suo pubblico lasciandosi vedere in una parte totalmente inadatta al proprio talento ed indegna della posizione e della stima che essa s'è costantemente sforzata di acquistarsi.

Il numero dei film che una diva interpreta ogni anno è una cosa tanto importante come la scelta dei suoi soggetti. Il pubblico si stanca facilmente di un'attrice che vede troppo frequentemente... e sembra stancarsi tanto più di lei se non la vede abbastanza spesso. Nel mio contratto attuale il numero dei film che devo fare in un anno non è fissato. Ma penso che un contratto che limitasse a quattro i film d'un'attrice non pregiudicherebbe la sua carriera nè sarebbe d'altronde ingiusto per la casa che l'impiega. Se io fossi indipendente non sorpasserei i tre film; prima di tutto perchè il cinema è un lavoro talmente spossante che ritengo che noi abbiamo bisogno di lunghe vacanze fra un film e l'altro, poi perchè è quasi impossibile in un anno trovare più di tre soggetti che, per caso, convengano alla mia personalità e che valgano il denaro che paga lo spettatore entrando al cinema.

Niente m'imbarazza di più che sentirmi domandare come creo il personaggio. Si potrebbe dare più di una risposta. Questa dipende interamente dal genere della parte.

Se io sono la protagonista di un film moderno, le mie preoccupazioni di attrice girano intorno ai miei abiti, alla mia pettinatura, al testo che dovrò imparare e soprattutto al desiderio di interpretare la parte in modo da fare buon uso delle possibilità del soggetto. Di solito discuto, per quanto è possibile, tutte le cose enumerate col regista, per assicurarmi che le nostre concezioni sul personaggio siano sufficientemente eguali in modo da evitare malintesi ed una perdita di tempo dispendiosa in teatro.

Amerei aggiungere qui, che non ho mai recitata una parte in cui non abbia sentito una grande *dissomiglianza* con me stessa.

Il personaggio che interpreto resta nel mio camerino alla fine della giornata e mi attende al mattino successivo. Non vorrei che la frase che precede desse l'impressione che io sia una *dilettante*. Al contrario, mi comporto esattamente come una lavoratrice. Forse questo si spiega con il fatto che io non ho mai potuto rendermi conto, salvo quando lavoro, di essere un'attrice conosciuta. Voi non avete alcuna idea di quanto sia riconoscente a questo *tour d'esprit* di Hollywood che fa in modo che sia impossibile considerare la propria persona cosí come è normalmente. Mentre recito vivo in un mondo immaginario, dando vita a dei personaggi immaginari esattamente come accadeva quando « vivevo » i racconti delle fate, delle mie letture da bambina. Che ci

riesca o no, tento costantemente di far conoscere i miei « fantasmi » al pubblico, nello stesso tempo che a me stessa.

Quando il regista ed io ci siamo messi d'accordo sulle caratteristiche del personaggio, discuto per delle ore con il costumista in capo signor Horry Kelly. Egli mi presenta diversi bozzetti che vagliamo in funzione del personaggio e di me stessa; quando abbiamo finalmente deciso ciò che il personaggio porterà, le spille il filo e gli aghi cominciano a volare nel laboratorio. Cucendo e provando i costumi da un capo all'altro dell'anno, le abili operaie del laboratorio sono fedeli e leali verso le loro dive. Sebbene la loro parte sia oscura, l'onore professionale è in giuoco ed esse ci tengono quanto noi che i vestiti siano perfetti in tutti i loro dettagli. Spesso dimostrano molta più pazienza di noi durante le lunghe ore in cui dobbiamo restare in piedi a provare. Esse sanno che la macchina da presa sottolineerà la più piccola piega, la più piccola grinza; è una questione di orgoglio, per esse, evitare questi difetti. Una volta confezionati, i vestiti debbono essere provati davanti alla macchina da presa. Questo è molto importante, poichè è vero che i nostri modellisti sanno per abitudine, quali colori, quali tessuti e quali forme siano fotograficamente « buoni », però qualche volta si ingannano. Un costume che è grazioso per l'occhio manca spesso di ogni interesse fotografico. Bisogna rifarlo o cambiarlo. Le prove preliminari del costume, possono risparmiare alle case produttrici grosse somme di denaro, che altrimenti dovrebbero essere spese durante la ripresa.

« Prove di pettinatura » sono indispensabili per la stessa ragione. Se si arriva davanti alla macchina da presa senza aver curato la nostra pettinatura il risultato può essere spesso disastroso. E a meno che l'operatore non sia abituato a lavorare con noi, egli abitualmente desidera fare delle prove fotografiche per scoprire i migliori « scorci » e la più felice illuminazione per i nostri lineamenti.

Quando tutte queste prove sono state fatte ed approvate dal regista e dal direttore di produzione, siamo pronte a cominciare il vero lavoro del film. Tutto questo, come ho già affermato è l'abituale preparazione che domanda una *parte* semplice e moderna. Se devo però rappresentare un personaggio famoso della storia o un personaggio di un celebre romanzo, o una persona che ha una natura poco comune, i piccoli doveri cominciano realmente a moltiplicarsi. Delle ore interminabili sono consacrate a leggere la vita di questi personaggi,

a studiare la loro esistenza e le loro abitudini, fino a rendermi conto di conoscerle talmente bene che mi sarebbe impossibile fare qualcosa che non somigli loro. Immaginate il tempo che Paul Muni ha dovuto impiegare per la preparazione delle sue parti di Pasteur e di Zola. Se il mio personaggio è storico raccolgo anche dei documenti iconografici avendo riferimento a tutti i momenti della sua vita per potergli fisicamente somigliare il più strettamente possibile. Il trucco deve essere minuziosamente provato per ottenere una somiglianza d'espressione molto esatta, ed i costumi dell'epoca debbono studiarsi a fondo per evitare degli anacronismi o errori di dettaglio. Per un personaggio fantastico, come quello di Mildred, in *Of Human Bondage*, il romanzo mi serve di breviario. Lo leggo e lo rileggo fino a che non ne conosco a fondo il modo di pensare. Descrizioni sparse sono accuratamente raccolte per le indicazioni dei costumi e del comportamento. Con Mildred io avevo inoltre il problema dell'accento londinese, un accento stucchevole per un'attrice americana. Risolsi il problema invitando un inglese dall'accento londinese a venire ad abitare con me. Per sei settimane prima della ripresa non parlammo che con accento londinese e questo mi divenne così naturale che la maggior parte del tempo durante le riprese di *Of Human Bondage* io stessa non mi rendevo affatto conto di adoperarlo. Penso qualche volta che le persone che ci vedono sullo schermo, ci chiedono molto meno di quello che noi stessi esigiamo da noi; ma io ho la passione per l'autenticità.

Ogni attore ha un metodo particolare per imparare il suo testo. È vero che consacro un tempo considerevole allo scenario prima che il film cominci, compenetrandomi della storia nel suo insieme, e sviluppando il mio personaggio, però imparo raramente le battute prima del giorno che precede la ripresa di ciascuna scena. Così esse sono fresche nel mio spirito per la giornata di lavoro. Ma se ho una scena difficile o lunghe battute, le studio delle settimane prima, sapendo di essere abitualmente troppo stanca alla fine della giornata di lavoro per fare entrare nella memoria durante la sera una scena molto lunga. Nel periodo delle riprese, la casa di produzione fa tutto ciò che è in suo potere per aiutare la diva a concentrarsi nella parte. Lei ha il suo parrucchiere particolare, la sua sarta particolare che veglia acciocchè i vestiti siano costantemente puliti e stirati. E un truccatore per sorvegliare il suo trucco. Ha un proprio camerino in teatro di posa dove può studiare o

riposarsi durante le lunghe attese che fanno parte della pratica quotidiana.

Quando noi abbiamo cominciato a lavorare in una produzione ci è impossibile fare altra cosa prima che questa sia finita.

Alla fine di una giornata di lavoro un'attrice coscienziosa è troppo affaticata mentalmente e fisicamente per pensare ad altro che non sia un lungo e benefico riposo. Fortunatamente o sfortunatamente per me, sono di quelle coscienziose. Se la parte è senza interesse bisogna lavorare due volte di più per cavarne fuori qualcosa, ed io ho il sincero desiderio di poter sempre dire, quando il film è finito, che ho fatto del mio meglio.

Voi avrete sicuramente sorriso quando ho detto che siamo morte di stanchezza. La più felice maniera che conosca per convincervene è quella di mostrarvi con esattezza come noi lavoriamo. Vi descrivo una « giornata di ripresa » ordinaria.

È all'incirca tra le sei e le sei e mezzo che ogni mattina bussano dolcemente, ma decisamente, alla mia spalla per svegliarmi: l'ora esatta dipende dalla distanza del teatro di posa e dalle complicazioni del mio trucco nel film che sto girando. Dopo il mio arrivo in teatro, per due ore mi lavo i capelli, che poi vengono pettinati ed asciugati, e mi si applica il trucco. Abitualmente c'è giusto il tempo di vestirmi per permettermi di giungere in teatro alle nove. Allora sono pronta a provare la prima scena della giornata.

Il numero delle prove dipende intieramente dal regista. Taluni registi pensano che un grande numero di prove assicura una migliore riuscita al momento in cui si gira. Io sono del loro avviso. Per quello che mi concerne trovo che non sarebbe mai troppo provare, perchè durante queste prove gli interpreti imparano a lavorare assieme e scoprono dei piccoli trucchi che danno naturalezza e scioltezza. Il regista di un film di produzione « B » il quale non ha che un esiguo capitale ed un piano di lavorazione di due o tre settimane non può evidentemente dedicare molto tempo nelle prove, ed il film soffre generalmente di una interpretazione imperfetta. Ma con un film di produzione « A », un grande capitale e sei o sette settimane di lavorazione, è possibile fare molte prove pur rimanendo entro i limiti di tempo previsti. Quando abbiamo finito di provare, l'operatore è libero di illuminare l'ambiente. Delle controfigure rassomiglianti agli attori per la taglia, la corporatura e la carnagione in genere riproducono l'azione

che sta per essere girata mentre l'operatore piazza le luci. Questa abitudine dà alle attrici il tempo di respirare, di rifare il trucco, di vedere se tutti i riccioli si trovano in buon ordine e, se è necessario, di discutere la scena col regista. Un'ultima prova per gli attori, per l'operatore e per il fonico e la scena è a punto per essere girata.

Se accade di riprendere un'inquadratura una sola volta, l'avvenimento è considerato come un miracolo. Abitualmente la si deve rigirare da due a quattro volte. Perchè una ripresa sia buona bisogna che il regista approvi la recitazione e che l'operatore e il fonico siano egualmente soddisfatti. Quest'ultimo è particolarmente esigente. L'ingegnere fonico deve sentire tutte le parole distintamente senza che esse siano alterate da brusii esterni, quali motori d'aeroplano, autocarri che passano, tosse, rumori di passi o qualsiasi altro suono accidentale. Le innumerevoli cose che possono far guastare una ripresa per l'uno o l'altro degli apparecchi sono assolutamente imprevedibili. Il personale tecnico sa quanto sia difficile serbare la propria spontaneità in una scena, dopo la terza ripresa, ed esso fa tutto ciò che è in suo potere perchè le cose progrediscano bene. Quale impiego di pazienza e di precauzione. Accade sovente, naturalmente, che gli attori medesimi siano responsabili di una cattiva ripresa. Noi non riusciamo sempre a dare quel « non so che » che il regista vuole e ci accade di balbettare. Il felice esito di una giornata di lavoro in teatro di posa è determinato dal grado di collaborazione che esiste fra il regista, i suoi tecnici e gli attori. Nessuno di noi può lavorare da solo.. Abbiamo bisogno gli uni degli altri. Un'ora per pranzare e poi si ritocca il trucco e la pettinatura e si ricomincia. La giornata è ordinariamente finita alle sei. La maggior parte di noi passano allora una mezz'ora nella sala di proiezione ad esaminare le inquadrature girate il giorno prima. Poi raggiungiamo i camerini, ci togliamo il trucco, indossiamo gli abiti di città e torniamo a casa dove si arriva verso le sette o le otto, leggermente storditi da una giornata di lavoro di dodici o quattordici ore. Ma tutto non è ancora finito. Si cena e poi ci si ritira con il testo in un angolo per imparare le battute per l'indomani. Per noi l'ora di andare a letto è le dieci e mezza, infatti il trucco non ha grande efficacia sugli occhi cerchiati.

Ecco una giornata di lavoro e vi assicuro che c'è da faticare durante ciascun minuto di questa giornata. Non credo che possiate indicarmi alcun'altra professione, che reclami altrettante ore di lavoro

effettivo, impiegato a produrre qualche cosa che debba essere vista e giudicata da milioni di persone e distribuita nel mondo intiero.

Deriva dall'esser noi coscienti di questa responsabilità verso tali persone se la ripresa effettiva di un film è tanto spossante per i nostri nervi. Ciascuna scena deve essere considerata come se fosse la sola che voi vedrete nel vostro cinematografo e dobbiamo quindi mettervi tutto ciò di cui siamo capaci. Fortunamente presso la maggior parte di noi c'è l'amore della creazione e siamo più che desiderosi di consacrare al cinema i migliori anni della nostra vita. Hollywood ci paga bene, ma gli applausi che riceviamo dal pubblico ci stimolano e ci dànno la spinta a continuare a progredire. Abbiamo bisogno di sapere che voi ci amate. Potrete dire che questo è puerile, ma lo scopo della nostra professione è di darvi dei momenti di gioia; i vostri godimenti sono la misura stessa del nostro successo.

Voi, pubblico, siete letteralmente il combustibile che alimenta il fuoco. Non crediate affatto che i vostri apprezzamenti ci dispiacciano. È per essi che noi viviamo.

La pubblicità è uno degli altri problemi particolari della vita di una diva del cinema. Essa ci prende un tempo considerevole, che si aggiunge agli altri obblighi verso la casa produttrice, e poichè ha una parte tanto importante nello sviluppo della carriera di una diva, reclama molta delicatezza.

Migliaia di uomini e donne sono impiegati dalle case produttrici e dalle dive medesime per occuparsi della pubblicità. Essi lavorano a scoprire il genere di sfruttamento che meglio s'adatta alla personalità di ciascuno, ed una volta che l'hanno trovato si tratta di servirsene abbastanza frequentemente e con più tatto possibile. È dal servizio di pubblicità che partono le idee che voi avete sulla nostra vita personale, la nostra vita al di fuori delle interpretazioni, ed è nostro interesse restare in stretta collaborazione con questo servizio.

Dovunque andiamo, troviamo sempre qualcuno che ci spia con una macchina fotografica.

Posiamo per ritratti, per fotografie di mode, per tutti i generi di fotografie sportive e per vedute dette « nell'intimità del nostro focolare ».

Personalmente non ho mai creduto a questo genere di propaganda basato sulla pubblicità commerciale, sebbene al principio della mia carriera per un seguito di circostanze indipendenti dalla mia volontà, il

mio nome sia stato utilizzato a proposito di certi prodotti. Non amo di più le foto pubblicitarie prese in costume da bagno o nell'intimità. Considero queste due forme come offensive per il gusto del pubblico. E divento furiosa quando si tratta di quelle che noi chiamiamo le fotografie sensazionali « *gag* » o « *stunt pictures* ». Non posso credere che alcuno si lasci abbindolare. Se gli si mostra un'attrice (che non discerne una società di golf da un'altra) mentre sta giocando al golf, l'intenditore meno furbo ha in verità il diritto di disgustarsi di essa. Quello che sto per dirvi può non essere particolarmente importante, ma c'è in me per tutto ciò che concerne l'arte dell'attore un sentimento profondo. Se recito una scena nella quale è stabilito che debba esser inzuppata, penso che sia effettivamente necessario inzupparsi anche se il mio aspetto esteriore ne abbia o soffrire.

E così, se devo essere picchiata da cattivi ragazzi, come è successo in « *Marched Woman* », non voglio uscire dalle loro mani avendo l'aria di aver lasciato il convento da cinque minuti. Gli spettatori sono troppo intelligenti per tollerare questo genere di cose, ed io avrei vergogna di ingannarli. Ho, probabilmente, ereditato questo dai miei antenati puritani; essi mi hanno lasciata una coscienza spaventosamente timorosa.

A parte il tempo assorbito dalle fotografie, noi passiamo delle ore con i giornalisti tanto in teatro di posa che fuori. Molti di essi vengono da ogni parte del mondo.

Ci sono anche quelli che scrivono nelle riviste del cinema e che desiderano conoscere le nostre idee su milioni di argomenti. Benchè non creda che le nostre opinioni su tali questioni possano avere un qualsiasi valore, devo ammettere però che una volta terminato l'articolo le parole che questi abili scrittori mi mettono sulle labbra impressionano me stessa. Essi sono d'altronde più che generosi descrivendoci e noi siamo loro veramente riconoscenti. Così io non cesserò mai di sentirmi in stato di inferiorità durante le sedute. Vorrei sempre che ci fosse stato nella mia vita qualcosa di esaltante, di terribile, di segreto, che potessi loro rivelare, cosicchè infine partissero pensando: « ma che vita affascinante ha avuto questa Bettina... ». Purtroppo, durante questi ultimi dieci anni la mia vita non è stata altro che un duro lavoro.

Uno dei più grandi malanni della pubblicità è la sua tendenza all'esagerazione. È molto più dannoso essere oggetto di una enorme

pubblicità a cui non corrisponde nulla di vero che il non averne affatto. Mi ricordo spesso d'una raccomandazione che mi fece un celebre attore proprio al principio della mia carriera: « È molto più importante — diceva egli — per i giovani che cominciano a fare del cinema preoccuparsi del valore reale del loro lavoro davanti alla macchina da presa che confidare in una non meritata pubblicità ». Vi sono a Hollywood degli innumerevoli e lamentevoli esempi di nuovi venuti per i quali si fece una eccessiva pubblicità ancor prima che essi si fossero presentati davanti alla macchina da presa. È per costoro presso a poco impossibile dare ciò che il pubblico attende dopo tali annunci. Quasi invariabilmente la loro fine professionale è prematura e senza che dipenda da loro.

Credo sinceramente che tutti i giovani attori che arrivano ad Hollywood dovrebbero tenersi in guardia contro tale pubblicità. Ma, d'altra parte, un'attrice la cui posizione sia ben solida ed alla quale la pubblicità venga naturalmente, non deve trascurare alcun segno di interesse manifestato dalla stampa, perchè ciò è tanto essenziale al mantenimento della sua vita professionale quanto il lavoro da lei svolto sotto i riflettori.

Com'è che si giunge al successo in qualsiasi professione, è un problema molto importante da risolvere. Non credo che esso sia completamente dovuto al caso. Ci devono essere sempre delle ragioni. Il successo professionale è veramente una delle cose più difficili a comprendersi. Un'attrice può ritrovarsi a terra in un attimo ed essere fatta segno alla indigerenza universale. Ma solo che accada una nuova circostanza, e, nel minuto successivo — mi esprimo naturalmente in senso figurato — tutto intiero il corso della sua vita cambia ed ella si vede l'idolo di milioni di persone.

Si parla molto a Hollywood dei famosi colpi di fortuna; ma è veramente una spiegazione soddisfacente?

L'attrice che è riuscita, ha probabilmente passato parecchi anni della sua vita a lavorare e a sperare.

Essa ha avuto abbastanza coraggio e sufficente fede in sè stessa per rimanere attaccata alla professione, a dispetto di tutto quello che poteva sembrarle un ostacolo insormontabile. Alla fine, si è guadagnata il diritto di essere considerata nel suo mondo come una persona importante.

Nessuno in questo mondo ottiene mai niente per niente. La fortuna aiuta molto per arrivare alle vette eccelse, ma non ci farà re-

stare lungamente colà. Ogni attrice che attribuisce la sua carriera alla fortuna è o molto modesta o poco cosciente del suo valore.

Bisogna lavorare duramente per giungere ai primi posti dell'industria cinematografica. Una volta giunti, è ancora più difficile mantenervisi. Noi siamo esposti alla critica e alla gelosia, tanto da parte dei nostri amici che dei nostri nemici. E dobbiamo lottare costantemente per restare al livello che ci siamo guadagnato. Nei contratti una clausola divertente nota che il produttore considera le nostre prestazioni come: di *natura unica e straordinaria.* È lusinghiero, ma questa non è la sola chiave che apre il segreto del successo a Hollywood. È con un duro lavoro che si ottiene; bisogna avere anche una buona salute, una volontà inflessibile e non lasciarsi arrestare da niente. Se siete ambiziosa, se volete giungere al primo rango nel mestiere di attrice, rafforzate la fede nel vostro talento e che essa sia abbastanza forte per ricacciare tutti gli scoraggiamenti che vi possono assalire: *lavorate senza posa...* Allora solamente avrete qualche probabilità di diventare un giorno una nuova stella. Questo non dipende che da voi stessa.

BETTE DAVIS

Le due morali

In un opuscolo edito a cura del Centro Cattolico Cinematografico (Il Cinema di fronte alla Morale *di Mons. Civardi*), *mi è capitato di leggere, fra l'altro, che*: « *l'immoralità in arte va intesa in* senso largo *e in* senso stretto » *e va distinta in* « assoluta e relativa » *e in* « esterna e interna ».

Ciò mi chiama alla mente quanto ebbe a scrivere il Manzoni a proposito di una frase di Mirabeau: « ... La petite morale tue la grande, *disse il Mirabeau; e lo disse, non già per buttar là una sentenza speculativa, ma come una norma e una giustificazione applicabile ai gran fatti pubblici ne' quali fu anche lui* pars magna. *E chi non vede la forza pratica di una massima di uso; ma questi non potrebbero far gran cosa, se dovessero far tutto da sè, e non avessero l'aiuto delle coscienze erronee. E, per ingannar le coscienze, qual cosa più efficace d'una massima che, non solo leva al male la qualità di male ma lo trasforma in un meglio? che fa della trasgressione un atto sapiente, della violazione del diritto un'opera buona? Quello, però, che può parere strano a chi appena ci rifletta, è che una proposizione così repugnante al senso comune, e i termini della quale fanno a cozzi tra di loro sia potuta non parere strana a ognuno. La morale, che è una legge, e, come legge, è essenzialmente assoluta e una, divisa in due parti, una delle quali distrugge l'altra! Una morale piccola, e che perciò cessa d'essere obbligatoria, anzi dev'essere disubbidita; e alla quale, nello stesso tempo, si lascia, si mantiene questo nome di morale, che include essenzialmente l'idea d'obbligazione, e non avrebbe nessun significato suo proprio senza di essa! Anzi bisogna lasciarglielo per forza, e non se ne troverebbe uno da sostituirgli; giacchè, cosa può essere la morale applicata a cose di minore importanza, se non la morale? Di maniera che a queste due parole « piccola morale », si fa significare una cosa che è e non è obbligatoria! Davvero, a considerare il fatto separatamente, non si saprebbe intendere come mai una così pazza*

logomachia si fosse potuta formare in una mente, non che esser ricevuta da molte. Ma, anche qui, il fatto diventa piano, data che sia una dottrina che ridona la giustizia all'utilità, e faccia di questa il principio della morale; poichè, essendo così levata di mezzo l'idea di obbligazione, e l'idea corrispondente di divieto, le quali non sono punto incluse nell'idea di utilità; rimanendo questa il solo motivo e la sola regola della scelta delle deliberazioni; avendo essa differenti gradi; è affatto ragionevole il sacrificare il minore al maggiore. A delle menti preparate da una tale dottrina, quella proposizione non riusciva singolare, che per l'arguтezza della forma; e dall'antitesi stessa acquistava un'apparenza d'osservazione più profonda. Dire che è ben fatto il posporre un piccolo dovere a un gran vantaggio, avrebbe urtato; sarebbe stato un contradire troppo direttamente al linguaggio comune, nel quale il posporre ogni cosa al dovere è così abitualmente espresso, in forma ora di precetto, ora di lode, ora di vanto, secondo il caso. Con quella dottrina, la contraddizione era schivata: il dovere non era posposto a nulla, non poteva più soffrire confronto veruno, perchè non c'era più. Rimaneva solamente la morale, cioè una parola senza senso, ma che faceva le viste di affermare rispettosamente ciò che negava logicamente ».

L. C.

Piccolo mondo antico

STANZA DA LETTO CASA DI ORIA - NOTTE

Dissolvenza incrociata.

245 - (*P. P.*). — Franco a letto nella penombra. A sinistra, sul guanciale, un raggio di luce. Franco è sveglio e guarda il soffitto con gli occhi spalancati.
Netta correzione panoramica a destra, dove dovrebbe essere Luisa, e dove invece scopriamo un posto vuoto, il guanciale gonfio e intatto.
La panoramica torna su Franco. Il suo volto ha un'espressione di stanchezza, di accasciamento: si gira lentamente verso sinistra donde viene il raggio di luce: e guarda. Come seguendo il suo sguardo, panoramica fino alla porta, che è socchiusa e lascia filtrare per tutta la lunghezza la luce.

SALA TERRENA DI CASA ORIA NOTTE

246 - (*C. L.*). — La sala in tutta la sua ampiezza. È immersa nell'ombra. Solo un piccolo lume a petrolio è posato su un angolo di

Pubblichiamo in questo numero due brani di sceneggiatura tratti dal film « Piccolo mondo antico » di Mario Soldati, riservandoci di trattarne a lungo e dettagliatamente in uno dei prossimi fascicoli. (*N. d. r.*).

una tavola ovale. Luisa, presso il lume, lavora a un paio di scarpine di pezza per Ombretta.

247 - (*M.C.L.*). — Luisa che lavora, con lo sfondo della sala. Si tratta di un lavoro un po' duro; essa deve adoperare un grosso ago che conficca a fatica nella grossa felpa delle scarpine. A un tratto si ode...

... un passo abbastanza rapido che scende la scala e si avvicina.

Luisa trasale appena, volta un attimo il capo, poi riprende a lavorare.
Entra in campo nello sfondo Franco, viene fino al tavolo e si ferma di fronte a Luisa, fissandola.
Questa non ha mai alzato il volto verso di lui. Dopo un minuto di silenzio Franco mormora:

FRANCO
— Luisa.

Luisa allora alza il capo, ma continua a lavorare e intanto risponde:

LUISA
— Franco...

Franco, esitando:

FRANCO
— Luisa... mi rincresce di quello che ti ho detto oggi...

Luisa non risponde e continua a lavorare.
Franco adagio va a una finestra. È seguito in panoramica in modo da includere di spalle anche Luisa. Franco (*in F. I.*) si ferma di spalle davanti alla finestra.
E così di spalle, guardando verso il lago, mormora a Luisa:

FRANCO
— Ho mai avuto dei torti verso di te?

Luisa, in un soffio, ma senza esitazione, interrompendo per un momento il lavoro:

LUISA
— No.

Franco si rivolta improvvisamente ed avvicinandosi a Luisa che siede con le spalle alla macchina dice addolorato e lentamente, le braccia cascanti:

FRANCO
— Allora forse vuol dire che non mi amavi come ho creduto?

248 - (*M. P. P.*). — Luisa, tagliando il cuoio della scarpa e senza alzare gli occhi, con tono convincente e amaro:

LUISA
— Ma no...!

Franco, commosso (*F. C.*):

FRANCO
— Fra due ore parto.

249 - (*M. C. L. come alla fine del n.* 247).

FRANCO
— Non so quando ci rivedremo.

Dopo una certa pausa, in tono di persuasione:

FRANCO
— Non bisogna fare così; dobbiamo essere forti.

250 - (*M. P. P. come a n.* 248). — Luisa alza gli occhi dal lavoro e li fissa sul volto di Franco, come attendendo le sue parole.

FRANCO (*F. C.*):
— Avere fiducia contro il destino

251 - (*M. C. L. come alla fine del n.* 247). — Luisa si volta, fissa Franco, e, ferma, gli dice con contenuta disperazione:

LUISA
— Il destino è tua nonna, ecco cos'è...

Con improvvisa decisione si alza, lo afferra come pazza e lo guarda negli occhi con gli occhi che le brillano di una strana luce. (*Carrello avanti fino a P. P. di Franco e Luisa*).

LUISA
— ... Franco, non partire! Resta qui. Fa' giustizia! Fa valere il testamento del povero nonno...

Franco, fissandola:

FRANCO
— Tu parli di giustizia! Invece, quello che conta è la pietà, anche per chi non la merita. Il vero fine per te è colpire la nonna, soddisfare il tuo odio. Non mi servirò mai di quel testamento...

Dal *P. P.* dei due, alla fine della parlata di Franco, Luisa esce di campo verso il basso.

252 - Luisa si abbatte a sedere in un improvviso scroscio di pianto, e, tra le lacrime, parla a Franco (*F. C.*).

LUISA (*piangendo*):
— Non mi capisci, Franco, non mi hai mai voluta capire! Tu sei

253 - *P. P.* di Franco che ascolta, alternato al precedente.

254 - (*P. P.*). — Franco fa qualche passo in silenzio, passando così a *M.P.P.* È seguito in panoramica in modo da includere alla fine anche Luisa, sempre seduta sulla sua sedia.
Franco si ferma e dice dopo lunga pausa:

fuori della vita... A te basta voler bene a me, alla bambina, la musica, l'Italia... Ma il tuo dovere duro, preciso di ribellarti alle ingiustizie e alle malvagità, questo tu non lo senti, ti fa paura!

FRANCO
— Quello che tu hai detto è proprio il tuo pensiero?

LUISA
— Sì.

Franco, con stanchezza, rapidamente:

FRANCO
— Basta, è stato tutto un errore... siamo diversi... (*Pausa*).

Luisa, tristissima:

LUISA
— Sì, Franco... siamo diversi.

Franco, com'era venuto, si allontana verso l'anticamera perdendosi presto nell'ombra della sala. Luisa resta ad ascoltare il rumore dei...

... passi che si allontanano e risalgono la scala.

Quando ella giudica che Franco sia già nell'anticamera, riprende il lavoro. (*Carrello avanti fino a P.P.*). Ma Luisa, appena infilato l'ago nella pezza, lascia cadere il lavoro sul tavolo, tra le mani abbandonate. Due grosse lacrime silenziose le rigano il volto. Nasconde la testa tra le braccia, sul tavolo; sussulti convulsi le scuotono le spalle.

Lenta dissolvenza incrociata.

CAMERA DA LETTO DELLA CASA DI ORIA - NOTTE

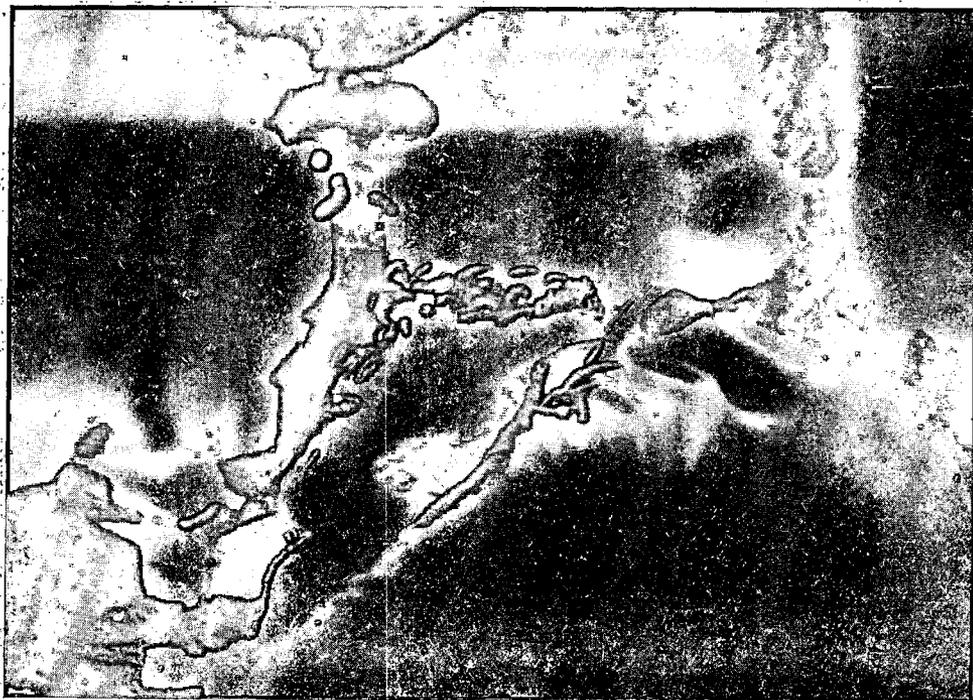
Lenta dissolvenza incrociata.

255 - (*M.P.P.*). — Franco a letto, buttato vestito sulle coperte. Un

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in. 247)

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in. 250)

TAVOLA VIII

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » (in. 251)

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » (in. 254)

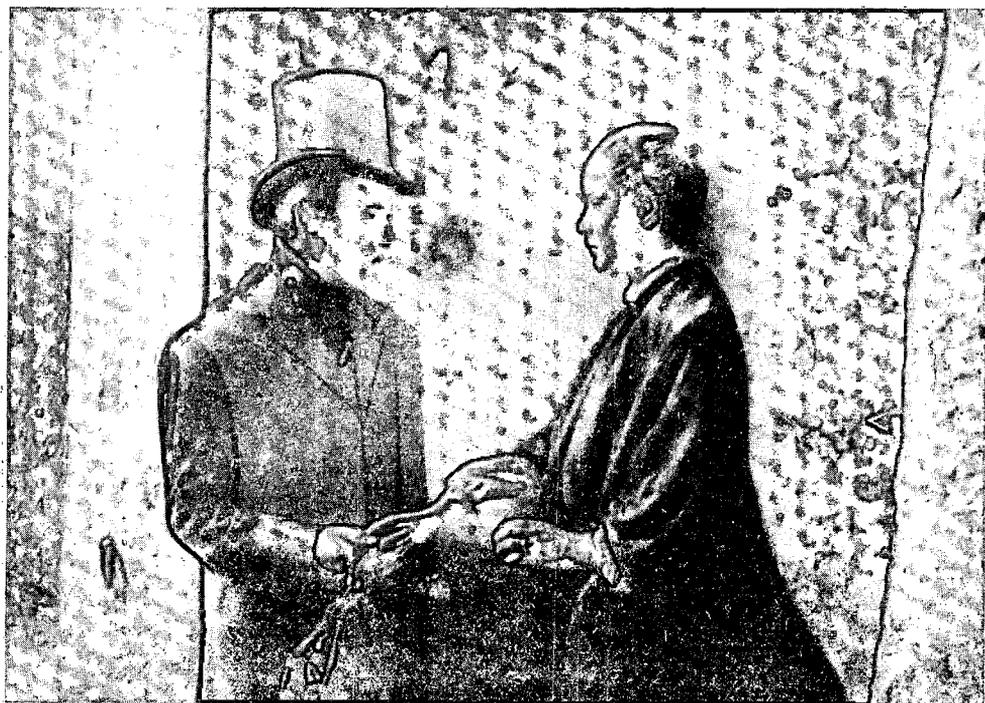
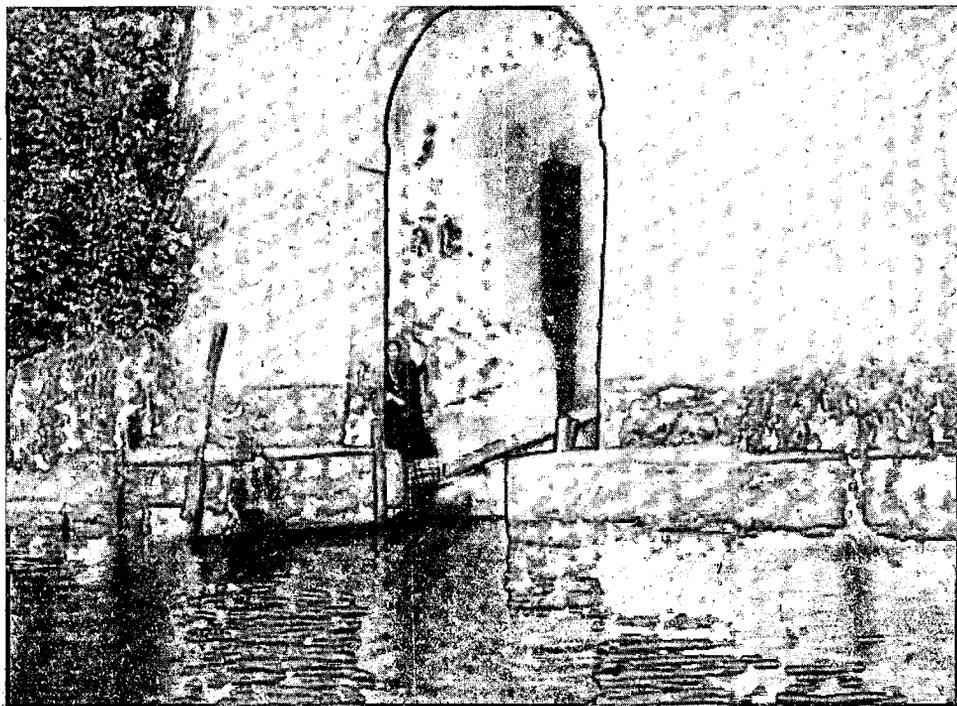
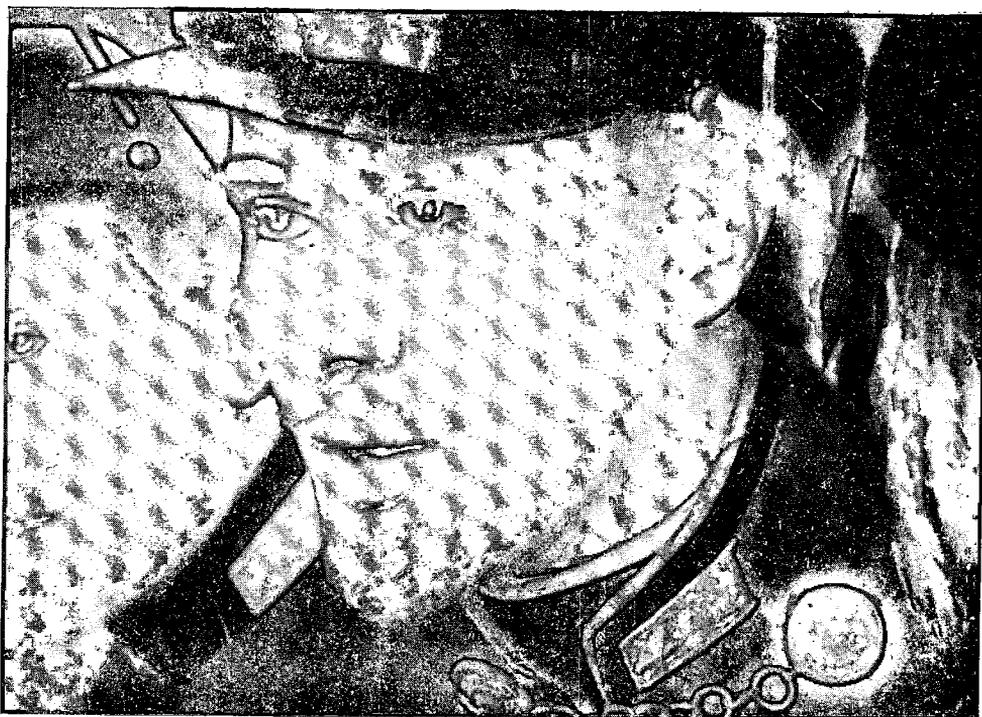
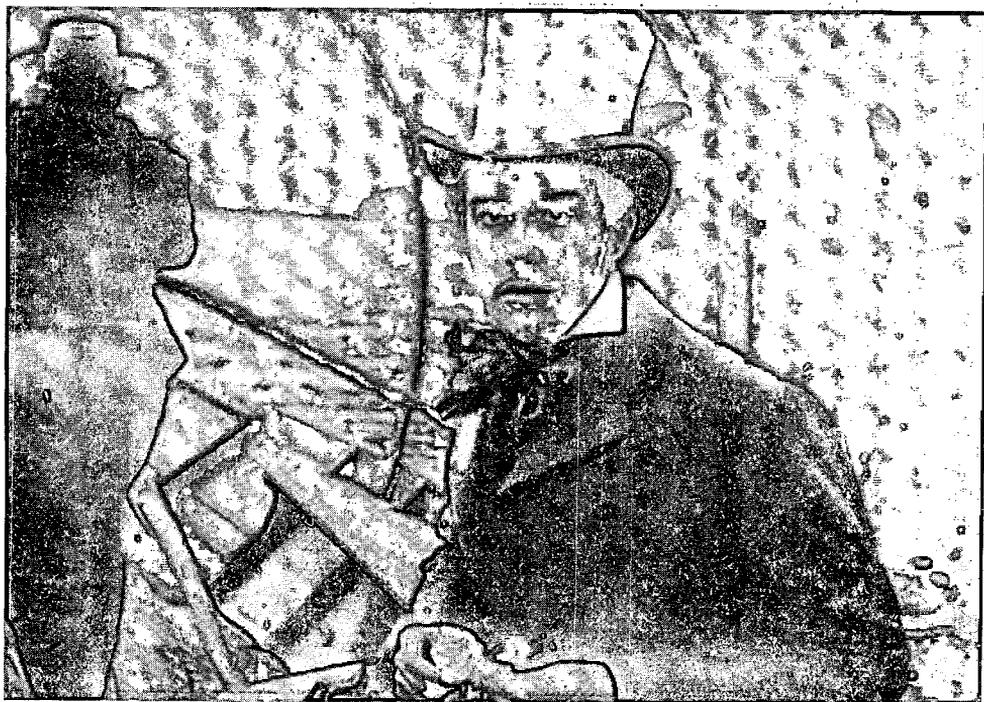
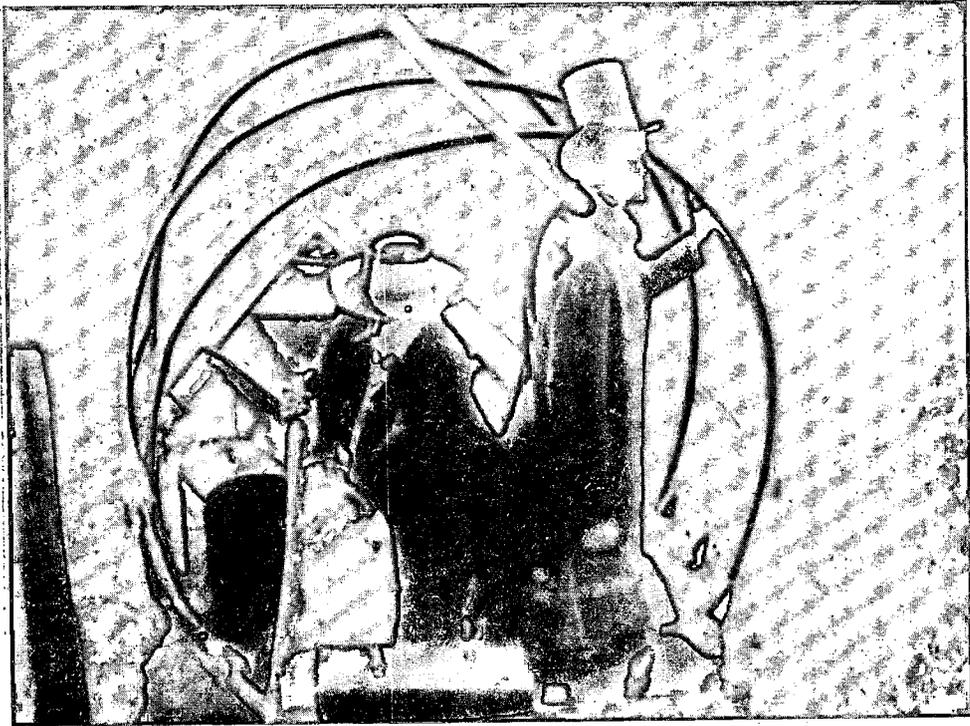
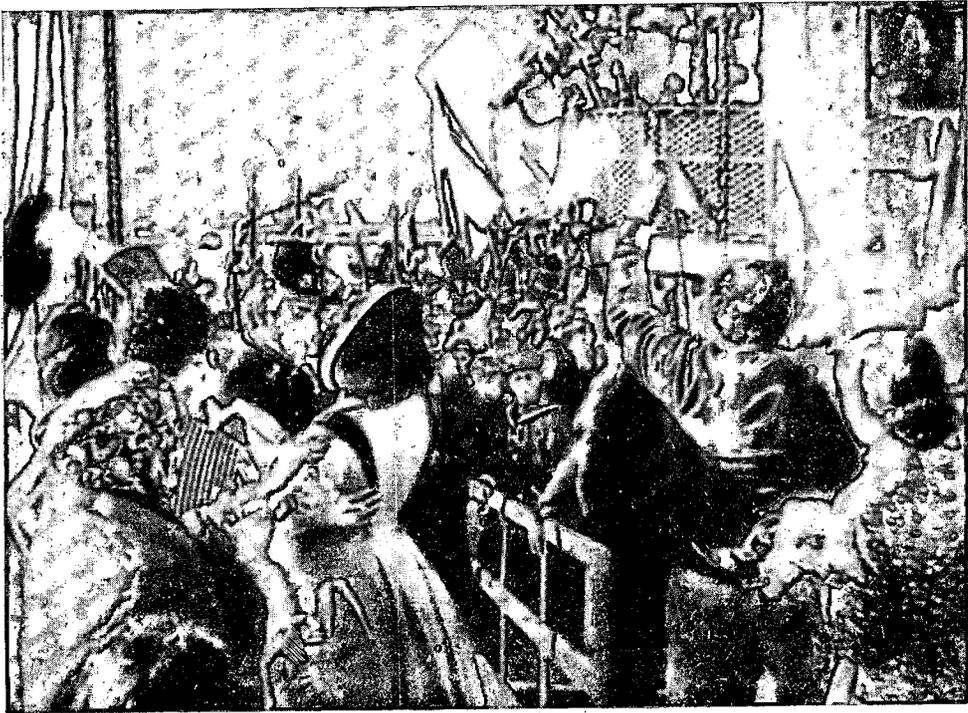
Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in. 256)

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in. 258)

TAVOLA X

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » (in. 440)

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » (in. 261)

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in. 439)

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in 256)

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in. 258)

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » (in. 427)

po' di traverso; il posto di Luisa è sempre vuoto.
Dopo qualche istante si ode la voce di Luisa (*F. C.*).

LUISA
— Franco. Sono le quattro. Se vuoi partire manca mezz'ora...

Franco si muove subito, si passa la mano davanti agli occhi e si alza.
Fa qualche passo nella stanza fino al lettino di Ombretta.
Frattanto abbiamo scoperto Luisa che è entrata, con una bugia in mano, dal pianerottolo.

256 - Franco si curva (*in P. P.*) sul lettino di Ombretta che dorme. La bacia, la rincalza accuratamente.

Rapida dissolvenza incrociata.

ESTERNO DARSENA CASA DI ORIA E LAGO E BARCA - ALBA

Dissolvenza incrociata.

257 - Ripresa dall'interno, la darsena. La volta nera inquadra il lago tranquillo, pallido e nebbioso alle prime luci dell'alba. In *P. P.*, sagoma nera, il barcaiolo sta sciogliendo l'ormeggio. Si distingue, sull'acqua ferma, la barca. Il barcaiolo saluta Franco che entra in campo con Luisa di spalle.

ISMAELE
— Buon giorno, sciur Franco!

Franco ha cappotto e cappello. Ismaele prende le valigie che Franco gli porge e le posa sulla barca.

FRANCO
— Buongiorno, Ismaele!

258 - (*Contro campo P. A.*). — Franco e Luisa. Franco sta per salire sulla barca. Luisa consegna a Franco la borsa già vista, mormorando:

LUISA
— Ecco, Franco...

Franco, presa la borsa, resta qualche istante muto, davanti a Luisa.
I due non osano guardarsi.
Pausa lunga.
Finalmente Franco posa leggermente una mano sulla spalla a Luisa e dice:

FRANCO
— Grazie, Luisa...

FRANCO
— Addio, Luisa...

(*Panoramica seguendo Franco ed escludendo Luisa*). Franco monta sulla barca che Ismaele subito stacca dai gradini, e, puntando il remo contro il muro, l'avvia rapidamente all'uscita.
Franco è seduto a poppa è guarda verso l'obbiettivo.

LUISA (*con un filo di voce*):
— Addio, Franco...

259 - (*P. P.*). — Luisa nell'ombra della darsena guarda verso la barca che esce.

260 - (*P. P.*). — Franco a poppa sulla barca che sta uscendo dalla darsena.
Franco vorrebbe dire qualcosa.
Dopo un istante si anima, dice:

FRANCO
— Saluta ancora lo zio... Bacia Ombretta!

261 - Macchina sulla barca, come visto da Franco...
Il fondo della darsena dove appena si disegna la figura di Luisa e il suo volto pallido.
Dopo un attimo, con l'allontanarsi della barca, la figura di Luisa è come assorbita dall'oscurità della darsena.

262 - (*P. P.*). — Franco guarda a poppa della barca che ormai fila veloce.

263 - Quello che Franco vede, in movimento. La darsena rimpiccolisce, ecco la casa di Oria, coi rampicanti che ornano la facciata, ecco il terrazzino dei tarocchi con la cupoletta di passiflora...

Ma anche la casa si allontana e comincia a scorrere la riva verso Casarico.

264 - (*M.P.P.*). — Franco è estremamente commosso. Posa accanto a sè la borsa della colazione: ed ecco che si accorge che qualcosa è infilata tra le cinghie.
Guarda, prende le due rose che Luisa aveva staccato il pomeriggio dalla spalliera. Riguarda verso Oria. Gli occhi gli si empiono di lacrime.
Panoramica come seguendo lol sguardo di Franco, fino a riprendere la lontana riva di Oria che si perde nella bruma.

Lenta chiusura in fondù.

* * *

STANZA PRIMO PIANO ALBERGO DELFINO . TRAMONTO

410 - Franco e Luisa sono introdotti nella stanzetta dalla ragazzina, che subito esce richiudendo la porta, dopo aver deposto su una poltrona il mantello e dopo aver dato un'occhiatina innocente a Franco. Franco e Luisa avanzano nella stanza in silenzio: Franco, istintivamente, si toglie il kepì e si sgancia la sciabola, deponendoli su un tavolo. Ma Luisa è rimasta immobile, con la sua borsa da viaggio tra le mani; Franco ha un leggero movimento, come per prenderle la borsa e posarla. Ma resta interdetto notando l'immobilità stessa di Luisa, che finora non ha ancora posato la borsa. Franco allora va adagio alla finestra, la apre. Mentre Luisa non si muove e guarda nel vuoto.

411 - Più da vicino, di spalle sempre, Franco apre la finestra. Appare la riva dell'isola, le cime delle piante, e, oltre il lago, la riva lontana di Pallanza, nella nebbia della sera: si profila in questo biancore l'Isola dei Pescatori, da cui giunge...

... un suono malinconico di campane all'Ave Maria.

Qualche lume comincia ad accendersi. « Il lago, la nebbia, quei lumi, quelle campane che parevano di una nave perduta in mare, il silenzio delle cose... ».
Senza voltarsi, piano, come a commemorare una cosa ormai finita per sempre e che non si spera più di riavere, Franco dice:

FRANCO (*pianissimo*):
— Luisa... ti ricordi quando venivo a prenderti alla scuola?

412 - Luisa, ferma con la borsa, nell'esatto luogo di prima, risponde senza muoversi:

LUISA
— Sì, mi ricordo.

Un grande cambiamento, una completa guarigione, non solo dall'ultima follia, ma da tutto il suo egoismo, si è annunciata in lei poco prima, quando ha capito che Franco va in guerra. La sua immobilità ha dunque ora un significato ben diverso dalla precedente: non più resistenza a Franco, fedeltà al fantasma di Ombretta: è, invece, l'ultima lotta di questo dolore chiuso e cupo col ritorno vitale dell'amore. Franco non se ne accorge perchè non guarda Luisa, e perchè ormai è disperato.

413 - Di nuovo Franco alla finestra. Con un sorriso amaro, sempre senza voltarsi. (Franco di scorcio e uno scorcio anche del quadro della finestra).

FRANCO
— ... Non eravamo d'accordo neanche allora... (*dopo breve pausa*)... e ti ricordi, poi?

414 - (*P. P.*). — Luisa che ha capito a che cosa allude Franco:

LUISA (*pianissimo*):
— Sì, caro...

415 - (*P. P.*). — Franco, ancora senza voltarsi:

FRANCO
— Penso alla parola che mi dicesti a Muzzaglio, quando gli altri ballavano sotto i castagni e tu mi sei passata vicino per andare a prendere lo scialletto. Ti ricordi?

Così dicendo Franco si volta verso lei.

416 - (*P. P.*). — Luisa.

LUISA (*con un soffio*):
— Sì...

417 - Panoramica e carrello indietro. Franco lascia la finestra, raggiunge Luisa e:

FRANCO
— ... Anche se non è più vero ti ringrazio sempre per quella parola.

Luisa, senza alzare gli occhi gli sfiora la spalla con la punta delle dita.

Franco non può accorgersi della violenta lotta che in quel momento Luisa nasconde sotto la più completa immobilità e il silenzio. Franco interpreta questa immobilità e questo silenzio in un altro modo e continua senza speranza:

FRANCO
— ... E Gilardoni che ballava... aveva capito tutto... e Pasotti che ci spiava sempre... Povero Pasotti! Il nostro piccolo mondo è finito... Quando si parlava della guerra, dell'Italia... (*pausa, con nuova voce, con entusiasmo*): Ora ci siamo. Come è diverso, eh!?

Franco ora parla con gli occhi che gli sfavillano di entusiasmo:

FRANCO
— ... Fra qualche giorno dichiareremo la guerra!...

Franco si ricorda di qualcosa, ed estrae il portafogli: ma parla rapido, quasi scherzoso; vincendo la commozione virilmente.
Estrae il portafogli, e da questo, mentre parla, una rosa appassita.

FRANCO
— ... È la rosa che mi hai dato quando sono partito. Tutti questi anni, a Torino, è sempre stata qui...

Franco accenna al portafogli, poi porge la rosa a Luisa...

FRANCO
— ... Tienla tu, è meglio, non si sa mai... (*ridendo*) potrebbe cadere in mano ai Croati!

Luisa, che ha seguito queste ultime battute di Franco con crescente commozione, non regge più: trema, esita un istante, gli si getta al collo, glielo stringe da soffocarlo...

LUISA
— Franco!...

... e lo abbraccia, lo bacia.

ESTERNI LAGO MAGGIORE: ISOLA BELLA - TRAMONTO

418 - (*C. L. da lontano*). — Tutta l'Isola Bella nella luce del crepuscolo.

Dissolvenza incrociata rapida.

ISOLA BELLA - NOTTE

Dissolvenza incrociata rapida.

419 - Ripresa press'a poco alle stesse proporzioni del precedente quadro: la forma confusa dell'Isola Bella, di notte: qualche luccichio nell'acqua nera. Una finestra terrena è accesa all'Albergo del Delfino.

Per dissolvenza.

ESTERNO FINESTRA ALBERGO DELFINO - NOTTE

Per dissolvenza.

420 - Da vicino, ma ancora dall'esterno, la finestra terrena dell'Albergo del Delfino: attraverso i vetri vediamo una tavola apparecchiata, a cui stanno mangiando Franco e Luisa, mentre la figlia del padrone li serve.

ANGOLO STANZA TERRENA ALBERGO DELFINO - NOTTE

421 - Nell'interno la stessa scena del quadro precedente. La figlia del padrone finisce di servire delle trote a Franco e Luisa, e mentre serve guarda con insistenza Franco. Franco e Luisa mangiano. Sono gai, sereni, come mai li abbiamo visti finora; sembra che per la prima volta il loro rapporto sia veramente umano; e specialmente Luisa, per la prima volta sembra donna; Luisa ha il volto acceso, un leggerissimo tocco di libertà, di lievità nell'abbigliamento, e qualche cosa di più vivo e di più vero nell'espressione, nello sguardo; l'umiltà e la gioia di piegarsi (forse per la prima volta) al vero senso della vita. Essa mangia, beve, versa del vino a Franco: e nota l'occhiata un po' pronunciata che la ragazzina dà a Franco servendolo. Come la ragazzina è uscita di campo, Luisa fissa Franco sorridendo, con un certo orgolio, e dopo un breve silenzio gli dice:

LUISA
— Franco... come stai bene in divisa!...

Luisa, sempre sorridendo, con orgogliosa dolcezza:

LUISA
— ... La ragazza ti guardava!

A questo fiorire della femminilità di Luisa, Franco è preso da una consolazione, da una commozione così intensa, che per vincerla cambia discorso.
Franco, subito, vincendo la commozione:

FRANCO
— Anche Pedraglio e l'avvocato di Varenna stanno bene, sai?! Li vedrai domattina, al battello!

Nuovamente, all'improvviso ricordo che dovrà ripartire fra poche ore, Franco sente il pianto che gli serra la gola, e, per nascondere gli occhi, si volta e guarda verso la finestra buia, poi

subito torna a voltarsi. Luisa lo guarda, commossa alle lacrime, ma insieme sorridendo.

Fondù rapido.

ANGOLO CORRIDOIO PRIMO PIANO ALBERGO DELFINO - GIORNO

Fondù rapido.

422 - La finestra che è in fondo al piccolo corridoio (già visto) è attraversata da un raggio del sole basso del primo mattino. Entra in campo correndo la figlia del padrone, batte all'uscio della stanza di Franco e Luisa e dice affannata:

RAGAZZINA
— Dice mio papà che il battello di Pallanza sta per arrivare!

FRANCO (*F. C.*):
— Va bene, grazie.

La ragazzina rapida, via.

ESTERNO LAGO MAGGIORE - BATTELLO - GIORNO

423 - (*C. L.*). — Visto dall'isola un battello, il « San Gottardo », viene avanti, e dalla sua tolda si innalza da un grande coro virile la canzone:

CORO (*in lontananza, avvicinandosi gradatamente col battello*):
— No, no, per terra non dormirai:
non dormirai
non dormirai.
Tu dormirai su un letto di fiori
con quattro bersaglier
che ti consoli!...

ESTERNO PONTILE ISOLA BELLA - BATTELLO - GIORNO

424 - Sul pontile la piccola popolazione dell'Isola si è radunata (poche persone) per salutare i volontari che partono col bat-

tello. Riconosciamo il padrone del Delfino. La ragazzina sua figlia che ha tra le braccia dei fiori e lo straniero. Qualche donnetta; qualche pescatore. Ecco entrano in campo, a braccetto, Franco col mantello e il kepì, e Luisa. Vengono a fermarsi a *F. I.* sulla punta del pontile, mentre al passaggio il padrone li saluta dicendo a Franco delle parole che non udiamo perchè lo impedisce...

... il rumor delle pale del battello che si è avvicinato ed attracca, mentre il canto finisce in grida di: « Evviva »! « Evviva l'Italia! », « Viva Cavour! », « Viva Vittorio Emanuele! »... e risa, e scherzi, ecc...

In *P.P.P.* la figura dell'uomo del pontile pronto a prendere la corda e a gettare la passerella.

425 - (*C. T.*). — Di spalle Franco e Luisa sul pontile, fra la piccola folla; di faccia, il « San Gottardo » che si accosta all'attracco: il battello è letteralmente gremito di soldati (fantaccini e bersaglieri). A prora e a poppa, saliti su cataste di sacchi e barili, fanno grappoli umani. I parapetti sono fitti di faccie, una sull'altra. Entusiasmo, gioventù, risa e grida per tutta la scena. La ragazzina, di spalle, si fa avanti, ed è fatta bersaglio ai frizzi dei soldati.

Risa, grida di entusiasmo per tutta la scena.

426 - Un tratto del parapetto del battello, gremito, quasi tutto da fantaccini; uno grida distintamente:

UN FANTACCINO
— Viva i pistapauta!!...

Ed ecco, facendosi largo a forza di possenti gomitate, apparire al parapetto, più barbuto e più nero che mai, Pedraglio, in divisa: ha visto, in basso, Franco e Luisa; e ora chiama con un urlo formidabile, mentre al suo fianco appare, pure in divisa, l'avvocato di Varenna.

PEDRAGLIO (*con un urlo*):
— Sciura Luisa!! Sciura Luisa!!..

427 - Franco e Luisa tra la piccola folla del pontile. Guardano in giù e hanno visto Pedraglio e l'avvocato. Mentre l'uomo del pontile finisce di attraccare, Luisa risponde:

LUISA (*gridando*):
— Pedraglio!! Avvocato!!..

Franco e Luisa trasalgono, e subito si abbracciano e si baciano, in una rapida fortissima stretta. Si separano.

VOCE (*F. C.*, *ben chiara*):
— Avanti chi parte!!..

FRANCO (*a Luisa*):
— Dio ti benedica!

... ed esce di campo verso il battello. Luisa guarda.

428 - Franco (come visto da Luisa) sale, unico passeggero dell'Isola, la passerella. Appena è salito, tolgono la passerella. Pedraglio e l'avvocato accolgono Franco sul battello e tutti e tre si fanno tra i soldati, al parapetto, e guardano verso Luisa.

429 - (*P. P.*). — Luisa tra la piccola folla commossa del pontile. Una vecchietta che è vicino a lei, dice piangendo con quanta voce ha in gola (verso i soldati *F. C.*):

VECCHIETTA
— Ricordatevi della Madonna!

430 - Quadro grande del parapetto, mentre si sta togliendo l'ormeggio: soldati, bersaglieri e Franco, l'avvocato, Pedraglio. Un vecchio Sergente risponde alla vecchietta:

VECCHIO SERGENTE
— Sì, sì, ca' s ricordou d'la Madona, del Signor, del Vescou e del Prevost!!..

Risata generale dei soldati.

431 - Luisa tra la piccola folla del pontile. Ormai tutti piangono. Luisa è fissa, senza pianto, senza voce, fissa su Franco (*F. C.*) con gli occhi che le sfavillano, nella intensità dell'espressione: e vogliono dire ancora una volta il suo amore. La ragazzina si è fatta avanti, accanto a Luisa, si sporge

dal pontile, e ha preso a gettar fiori ai soldati (*F. C.*). A un tratto mira meglio e ne tira uno speciale a...

432 - ... un giovane bersagliere che lo afferra a volo e risponde, ridendo e gridando, mentre il battello si avvia:

GIOVANISSIMO BERSAGLIERE
— Quando torno ti porto un regalo da Milano!

433 - Pedraglio, tra Franco e l'Avvocato, intona con la sua gran voce:

PEDRAGLIO
— Addio, mia bella, addio,
che l'armata se ne va...

Al secondo verso Franco e l'avvocato si uniscono:

CORO
— Tralallalà...
E se non partissi anch'io
sarebbe una viltà.

434 -

435 -

436 - Tagli rapidi di soldati, bersaglieri e volontari, in vari punti del battello che cantano.

437 - Dettaglio delle pale del battello che girano vorticosamente nell'acqua quasi...

... accompagnando il coro col loro rumore cupo.

438 - Totale del battello che è ormai staccato dalla riva.

CORO
— E se non partissi anch'io
sarebbe una viltà.

439 - (*P.P.P.*) — Franco intona, con lo sguardo intenso verso Luisa (*F. C.*):

FRANCO (*e poi* CORO):
— Ma non ti lascio sola...

440 - (*P. P.*). — Luisa, fissa ancora verso Franco (*F. C.*) che comincia a non distinguere più; gli occhi le si empiono di lacrime, in un forte sentimento misto di estrema gioia e di dolore, e quasi col presagio della vita futura che è in lei, mentre la strofa cantata da tutto il coro la avvolge.

CORO
— ... ma ti lascio un figlio ancor.
Trallalà.
Sarà il figlio che consola...

441 - (*P.P.P.*). — Franco che canta e guarda.

FRANCO (*col* CORO):
— ... Il figlio dell'amor!

442 - (*C. L.*). — Il pontile che arretra, come visto da Franco. Luisa si è fatta avanti alla estremità del pontile, ben staccata dagli altri, ben visibile: e saluta sventolando il fazzoletto.

CORO (*che si allontana*):
— ... sarà il figlio che consola,
il figlio dell'amor!

443 - (*C. L. da terra*). — Il battello si allontana, nella luce del sole, verso Arona.

CORO (*che si allontana sempre più*):
— ... il sacco è preparato,
il fucile l'ho con me...

444 - (*P.P.P.*). — Luisa scoppia a piangere mentre ancora sorride e saluta col fazzoletto, guardando verso il battello che si allontana.

CORO (*perdendosi*):
— ... e allo spuntar del sole..

Arte a tesi

Ogni tanto risorge il problema, che non è poi un problema, del cosiddetto cinema politico, che rientra in definitiva in quello vecchio e assai dibattuto dell'arte a tesi.

Nasce, infatti, codesto problema proprio perchè il film è arte e come tale attinge forza dal suo livello artistico. Qui i puri, *ed hanno torto, riducono tutto a una questione di forma. Il loro ragionamento è pressappoco questo: un brutto film è sempre controproducente, ma se ha per sfondo una tesi politica diventa addirittura dannoso; non è soltanto brutto, costituisce addirittura una cattiva azione. E sin qui non si può dar loro torto. Errano, invece, quando, proseguendo nel loro ragionamento, affermano che, essendo il film politico un film* a tesi, *è roba da evitare perchè ogni* tesi *è contraria alle ragioni dell'arte e ai suoi fini che non sono nè pedagogici, nè moralistici, nè etici. Ci troviamo qui di fronte alla vuota formula dell'*arte per *l'arte o dell'*arte pura *dimostratasi errata non solo nei confronti del cinema. Più di mezzo secolo fa si polemizzò accanitamente contro l'introduzione della* tesi *nelle opere drammatiche e si vide, anzi, in ciò uno dei motivi di decadenza del teatro. Punto di vista errato, come dimostrò il Croce nel suo scritto* « Dispute di critica teatrale », *che è del 1905. Infatti la* tesi *non è altro che un giudizio morale, per cui può dirsi che anche* « I promessi sposi » *è un romanzo a tesi. La cosa è tanto ovvia che non varrebbe quasi la pena di tornarci su se la critica cinematografica non fosse in condizioni peggiori di quelle in cui si trovava (o si trova) la critica teatrale.*

*L'avversità per l'*arte a tesi *viene da quelle opere mancate la cui tesi, come avverte appunto il Croce,* non è risoluta nella rappresentazione artistica. « *Volete servire veramente alle vostre idee morali, nell'arte? (diceva il De Sanctis e ricorda il Croce). Vi dò un consiglio semplicissimo: non ci pensate* ». *Il che vuol dire che le idee e le pas-*

sioni morali e politiche, per avere legittimità nel campo dell'arte, occorre che diventino motivi lirici e superino il voluto, il programmatico.

Nel cinema, che è opera, come ognun sa, di collaborazione, la preventiva enunciazione della tesi *ha il solo scopo di portare sullo stesso piano i differenti collaboratori sì da consentire un'unità di ispirazione.*

Film politico, dunque, potrà e dovrà farsi solo in questo senso: quando, cioè, la passione politica sarà spontaneo motivo di ispirazione e non verrà quindi a turbare la creazione artistica, che nascerà, così, assolutamente libera. Solo allora il pubblico non avvertirà sgradevolmente la tesi, ma sarà inavvertitamente portato nel mondo morale e politico dell'artista.

Ecco perchè, secondo me, il problema del cinema politico non è di materia o di soggetti, ma di uomini: uomini nuovi e giovani che il Fascismo lo abbiano nell'animo e non debbano cercarlo negli argomenti, che senza pensarci e preoccuparsene portino nelle loro opere lo spirito che li muove.

In questo senso, mi pare, si sono pronunciati i giovani dei GUF in un recente convegno. Qui giova appena ricordare che tutto ciò vale di fronte al cinema come arte: vi sono, poi, necessità pratiche e contingenti che possono opportunamente consigliare un orientamento di certa produzione filmistica, secondo le esigenze di un paese in guerra. Siamo allora nel campo del documentario e della propaganda e il discorso dovrebbe avere argomenti diversi da quelli che si possono svolgere su un piano estetico. Su questo piano a me pareva opportuno ricordare ai purissimi *che una tesi politica non è affatto in contrasto con le ragioni dell'arte.*

L. C.

Stampa e cinema

Questo scritto mi fu suggerito tempo addietro dal corsivo « *Punti di vista: Archivi* », apparso su « *L'Osservatore Romano* » (pagina cinematografica) e firmato V. A. L'aver trovato in seguito su « *Cinema* » (nn. 61, 62, 63) le puntate di una « *Storia de la critica cinematografica in Italia* » di Emilio Ceretti, mi spinse a riordinarlo e ampliarlo convenientemente. La chiusa definitiva ho potuto metterla solo dopo aver letto « *Ricordi di un cineletterato* », di Arnaldo Frateili, apparso su « *Bianco e Nero* » (n. 9, settembre 1940), scritto del quale parlerò più avanti.

Diceva l'articolista V. A. dell'« *Osservatore* », che a più riprese e da più fonti aveva veduto proporre e sostenere l'opportunità della formazione di complete collezioni su ogni argomento nella produzione nazionale. « In Italia, continuava il corsivo, alcuni anni or sono fu pure affacciata la convenienza di costituire una biblioteca di tutto quanto veniva pubblicato su ciascuna pellicola: lavoro, come ognuno può intuire, immane quanto, nella maggior parte dei casi, inutile, che avrebbe richiesto locali immensi e un personale non indifferente. La proposta cadde nell'oblio e fu un bene, perchè il risultato sarebbe stato di vedere appena, di quando in quando, entrare nei locali qualche sparuto consultatore ». Indi V. A. passava ad esaminare una proposta di Pierre Ogouz (« *Pour Vous* » n. 561) sulla costituzione di cineteche nazionali.

Mi sembra si possa pigliare spunto da V. A. e Ogouz ma specialmente da Barbaro (vedi più avanti) per considerare quanto si scrive di

---

Lo scritto di Renato Giani che qui si pubblica, pur alquanto inorganico può essere utile agli studiosi di cinema per il gran numero di nomi, di persone e di opuscoli, giornali, riviste che vi si citano e può forse indurre altri alla compilazione di un'interessante storia della letteratura cinematografica. (*N. d. R.*).

cinema oggi, e naturalmente senza pretendere a una qualunque raccolta di ritagli, guardando per ora esclusivamente all'Italia.

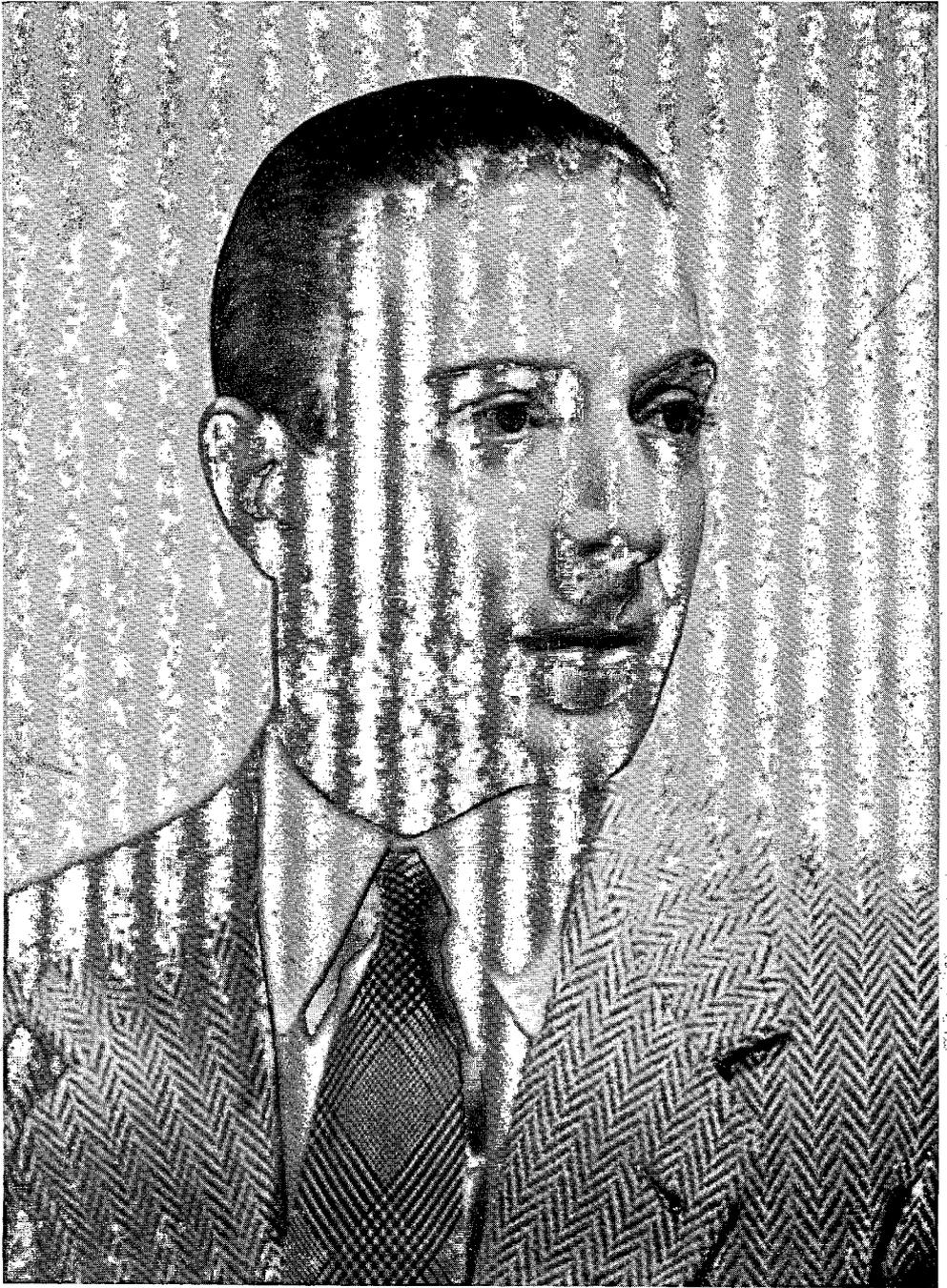
Nato il cinema spettacolo quasi attrazione da fiera e baraccone, il suo sviluppo si è imposto alla stampa giornaliera e periodica nel tempo in cui l'industria italiana perdeva ormai il terreno già conquistato sui mercati. Oggi non vi ha foglio rivista o pubblicazione e scrittore o giornalista o scribacchino occasionale che, anche non ritenendo il cinema arte con l'A maiuscola, non si sia interessato ai problemi del cinema o della sua influenza sul costume e sulle masse, e della sua storia e avvenire o preistoria. La letteratura nostra ha dato sceneggiatori e soggettisti e registi, e non pochi sono ormai giornalisti e scrittori passati al cinema con armi e bagagli.

Ma, come di scorcio vedremo, vi son state non poche polemiche prima che il cinema venisse accettato e trovasse ricetto nell'ambito della civiltà artistico-letteraria italiana, e imponesse la sua autorità ai giornali, alla stampa, ai letterati.

È proprio della stampa, del giornalismo, degli scrittori e del cinema che intendo occuparmi, e dei rapporti fra la cinematografia e la stampa in particolare modo, e dei rapporti che coinvolgono coloro che alla stampa dedicano la loro attività: rapporti nel tempo e risultati.

Ritengo che al principio (*tempi d'oro della cinematografia italiana*) varii degli attuali scrittori esperti cinematografici (naturalmente alludo agli « anziani », non alla leva giovane), abbiano cominciato a dedicare qualche colonna e cronaca al cinema quasi per gioco, curiosità; qualcuno sarà passato al cinema perchè era facile il guadagno. Su tale punto ritengo opportuno una larga parentesi, citando a proposito dell'intervento dei letterati nel cinema nazionale (tempi d'oro già detti), l'articolo di Arnaldo Frateili accennato: « Ricordi di un cineletterato » (1). Dallo scritto si ha pressapoco un'idea di come scrittori e narratori affluissero alla cinematografia, portando ognuno la propria parte di responsabilità sì ma anche la loro impreparazione. Mentre oggi l'opera dell'artista scrittore di cinema nel complesso abbraccia l'impresa critica e varia dalla regìa alla sceneggiatura, alla riduzione di un testo, alla rifacitura di stesure cinematografiche, ai tempi di Frateili l'opera del giornalista e

---

(1) Vedere: « *L'Italiano* », n. 17-18. *Il Cinema* « Breve storia del cinema italiano », di Leo Longanesi, capitolo « Giornalismo e cinema », e nello stesso numero, *Cineconfino*, « Letteratura nel film ».

Gianni Agus del C.S.C.

Angelo Dessy del C.S.C.

scrittore era limitata in un primo tempo alla cura delle didascalie, per finire nella improvvisazione più incredibile. Ecco le parole del testo citato:

« Finita la guerra entrai nel giornalismo. Cominciavo a scrivere timidamente qualche articoletto di critica letteraria ne « *L'Idea Nazionale* », quando un giorno Umberto Fracchia, che dirigeva con Mario Corsi la « Tespi Film », mi propose: « Vuoi fare anche tu il direttore artistico? » (la parola « regista » non era ancora stata inventata). Nuovo sbalordimento. « Come vuoi che faccia il direttore artistico, se non sono mai stato in un teatro di posa? », protestai. « Non importa. Vieni a vedere me, che sto mettendo in scena *Indiana* di Giorgio Sand, e intanto scrivo un film che deve avere per titolo *Pantera di neve,* per cui è già stata scritturata l'attrice, e che dovrà svolgersi in certi luoghi dove anche Mario Corsi andrà a girare con la sua « troupe » *La scimitarra del Barbarossa.* Tra quindici giorni partirete insieme per Tripoli, e tu comincerai subito a dirigere. Così fu. (...) Partii per Tripoli ai primi del novembre 1919, preoccupatissimo. Poi, come ero piuttosto intelligente e pieno di buona volontà, m'impratichii presto del nuovo mestiere, e fin dal primo film me la cavai facendo non peggio di tanti altri. Però mi rimase quell'impressione che nelle cose del cinematografo, allora in auge, si procedesse con molta leggerezza, e che presto sarebbe andato tutto a catafascio ».

Per la storia del costume cine-letterario, per aver chiaro davanti agli occhi quel periodo di leggerezza e di polemiche, ecco che cosa scriveva nel 1934 Luigi Freddi sull'intervento dei letterati (cioè la stampa in senso più vasto) nelle cose del cinema:

« Nato come semplice industria e concepito come industria, il cinematografo parve che non si dovesse mai più svincolare, nella mentalità dei suoi promotori, dal concetto di una speculazione commerciale: quel marchio vistoso e ignobile sarebbe stato sì, l'indice di una prosperità economica, ma avrebbe anche tenuta lontana, come una paurosa bandiera gialla, la falange degli scrittori e degli artisti. L'uomo di studi che si decideva a lavorare per il cinematografo, o se ne ritraeva presto avvilito e frastornato, o accettava di rimanervi a costo della personale riputazione. Quell'incontro minacciava di non profittare a nessuno: se l'arte era data per insudiciata, l'industria era data per spacciata. Se il poeta, dopo l'esperimento o il fattaccio, veniva stimato un povero menestrello, in busca di denaro, l'industriale dal canto suo vedeva scemarsi attorno quei

soliti aiuti di cui gli uomini d'affari non possono fare a meno. La finanza, si diceva o si sussurrava, è una cosa talmente seria che non ammette illusioni o divertimenti *letterari* ». (Da « *Arte per il popolo* », nel numero unico « 40° anniversario della cinematografia », Roma, 1934).

Quello stesso « periodo d'oro » fu narrato più e più volte, tutto un costume ne è sorto, oggi distante e gustoso. Fra i tanti, ricordo uno scritto di Enrico Roma su « *L'Ambrosiano* » (1939) che, prendendo l'abbrivio da un volume di Vinicio Araldi (« *Cinema arma del tempo nostro*, Milano - La Prora), dilungavasi nella commemorazione di quella tramontata età; e ricordo ancora « Facciamo un film? » di Tito A. Spagnol, apparso pubblicato a puntate su « *Cinema* » (1940) ma non ho mai ritrovato stampa giornalisti e cinema e letteratura così ben d'accordo raccolti, come nel libro di E. F. Palmieri, « *Vecchio cinema italiano* » (Venezia, Zanetti). « Il cinema è una malattia che, a quanto pare, sta diventando di moda e si prepara a fare numerose vittime » scriveva « *Café chantant* » di Napoli, e la rivista si definisce « cinematofoba », in lotta contro tale male, tale morbo. Il « Pescatore d'Ombre » di « *Oggi* » continua per noi: « Siamo al 1907, gli ultimi cinematofobi non parlano più in nome dell'arte ma della morale e sono ridotti a scrivere ai giornali lettere che non vengono pubblicate. Ma i moralisti non mancavano nemmeno allora. Sentite che scriveva nel « *Pungolo* » un benpensante: « Il cinematografo deve morire! Il cinematografo è uno spettacolo immorale! Vedrete fra pochi anni quali devastazioni il cinematografo avrà prodotto nelle anime e nelle fantasie! L'oscurità sollecita le azioni più indegne. In una sala di Roma, per esempio, un galante studentino ha applicato un pizzicotto a una signora ». Orrore! Replicano con sarcasmo i cinematofili, ma i cinematofobi non disarmano. « In un'eloquente conferenza in favore dell'elevamento morale del popolo, il cinematografo figura fra la cattiva letteratura e l'alcoolismo ». E *Café Chantant* ora replica seccato e assennato: « Vi sono cattivi libri, come vi sono cattive commedie, come vi sono cattive pellicole ». Ma col passare degli anni e della sorpresa, il cinema trova alleati sempre più sinceri e autorevoli. C'è ancora un'aria di indulgenza e di condiscendenza nelle adesioni, ma è già qualche cosa. Scrive Luciano Zuccoli nel 1913 « che millecinquecento metri di film non dicono nulla di indecoroso nel campo dell'arte ». L'adesione è un po' freddina. Questa di Alfredo Testoni, nel 1914, è più esplicita: « I commediografi, i poeti, i romanzieri, i novellieri, gli artisti di ogni genere non devono arrossire

quasi di vergogna se prestano il loro ingegno, l'opera loro, suggerendo o scrivendo soggetti per il cinematografo. Il cinema è un bello stradone nuovo, tutto pulito e pavimentato alla moderna, fiancheggiato da una lunga fila di lampade elettriche ». Ma è nei cartolinacei giardini del film passionale che l'autore si sente a suo agio ed effonde il suo canto di iperboli e di affettuose irriverenze: « Abbandoniamo, o lettore, il film in costume, e mettiamoci a soffrire, a soffrire maravigliosamente » (non meravigliosamente, bensì maravigliosamente; avete capito?). « Si fanno avanti ora, sul telone bianco, i drammi della passione: i drammi, dirò alla dannunziana, del melograno: ardenti, torbidi, malati, funesti: i drammi del senso devastatore. Passano i grandi amatori, e calpestano; passano le grandi amatrici, e calpestano: i cuori, nel tripudio rovente e mugolante della carne, si infrangono. Cuori infranti, o benevolo lettore, e robusti divani ». Poche pagine appresso l'autore allarga in spirali di una più vasta e impegnativa simbologia questo motivo del divano: « Il divano è nella storia del costume, un prepotente capitolo. Delitti passionali e ministeri cicalanti maturavano là, su quel « compiacente complice », su quel vellutato e dondolante rettangolo. Ogni romanzo, ogni commedia aveva, come problema centrale, un adulterio; cioè un divano. Il divano spiega tutto: il verismo, la Banca Romana, il quasi senatore Tanlongo, *L'intermezzo di rime,* il grido « Pantera! » scagliato da Carducci a una Inspiratrice. Aggiungete al divano le rose bianche e spirituali di Andrea Sperelli e di Luca: e avrete il « clima » del nostro film borghese ».

Le citazioni hanno l'intento di completare in sintesi il quadro che appariva accennato dal ritaglio di Frateili, dalla sforbiciatura di Freddi.

* * *

La partecipazione delle ricerche estetiche, l'influsso apportato al cinema dall'intervento di una sua storia e di una grammatica appropriata (vedere i russi, il loro sinistrismo « europeo » e certa nostra letteratura) che gli imponevano briglie e lo costringevano ad emendarsi e volgersi verso una « pura visione » (Pirandello, 1929: già posteriore), senza naturalmente conseguirne un effetto immediato, hanno la lor parte importante in questo lungo e breve vivere del cinema. La sensibilità moderna, fresca, intelligente, e il nascere d'una sorta di « coscienza cinematografica » nei nostri uomini di lettere, nei nostri intellettuali,

ritroviamo osservando di sfuggita i nomi di critici e scrittori oggi sul posto.

I nomi più noti li leggiamo in « *Bianco e Nero* » la rivista mensile del Centro Sperimentale di Cinematografia, seria e sobria, banditrice delle più accreditate teorie sulla nuova arte, rinnovatrice della cultura cinematografica italiana. Ad essa hanno collaborato e collaborano: Allodoli, Aschieri, Barbaro, Betti, Campanile, Cauda, Cavalcanti, e Cecchi (Emilio), Chiarini, Cogni, Comisso, Freddi e Gallian e Padre Gemelli, S. A. Luciani e Marinetti, Francesco Pasinetti e Vergani ed altri. Di diverso interesse e di pur notevole edizione abbiamo il quindicinale « *Cinema* » diretto da Vittorio Mussolini, del quale si ricordano come collaboratori i più noti letterati italiani, i più affermati critici ed esegeti cinematografici nostri e stranieri, i tecnici nostrani e americani e tedeschi e francesi. Viene come dicesi « a ruota », il settimanale « *Film* », in rotocalco, con grandi pagine, grandi firme, grandi interviste e grandi inchieste.

A questo fa seguito, coro, una teoria di settimanali di ogni genere, più o meno pubblicitari, più o meno poco o punto importanti, ma tutti pieni di titoli di pellicole, nomi d'attori, fotografie di attrici, glorie registiche. S'intende, non sono questi ultimi i fogli che possono interessare, e nemmeno incuriosire, se non dal lato costume letterario-cinematografico coi suoi squisiti *eccetera* tra il ricattatorio e il pubblicitario.

E per tornare alle cose serie, ecco « *Oggi* » che dedica al cinema due pagine industremente curate, cosí come l'avevano intelligenti « *Omnibus* » e « *Tutto* ». Il giornale conta fra i collaboratori Gino Visentini, Ennio Flaiano, Marco Cesarini, Massimo Alberini, Mario Pannunzio, Alberto Savinio. Fra gli inviati speciali cinematografici a Venezia non si potrà dimenticare Bruno Barilli.

Rubriche cinematografiche vivaci e attente troviamo su « *La Nuova Antologia* » (Corrado Alvaro, successo a G. G. Napolitano del quale è abbastanza noto un bel saggio su Pabst nel 1933 o 1934; e Massimo Bontempelli: vedere il suo primo scritto nella ripresa della serie attuale 1931, oppure nel numero « Problemi del film » di « *Bianco e Nero* », II, anno III); « *Letteratura* » (Gilberto Altichieri, seguito a Vieri Nannetti, primo numero, e Giansiro Ferrata); « *Tempo* » (Domenico Meccoli, Luca Comencini, Enrico Emanuelli, Corrado Pavolini, Zavattini, Fulchignoni: troppi nomi e di diversi sviluppi i piani critici); « *Documento* » (Ennio Flajano); « *Primato* » (anche qua diversi: fra i quali

Enrico Emanuelli, Altichieri, Pasinetti); « *L'Illustrazione italiana* » (Adolfo Franci e Marco Ramperti); « *Meridiano di Roma* » (Francesco Pasinetti fino al 1938, poi un certo Mat.); « *Raccolta* » (Galluppi in origine, indi F. Cerchio, e attualmente Antonioni); « *Corrente* » (Comencini e Lattuada, fondatori della cineteca milanese e ordinatori della Mostra del cinema all'ultima Triennale di Milano); « *Quadrivio* » (Luigi Chiarini: Ponentino). Questo settimanale nel 1935 pubblicò un numero unico dedicato al cinema e ai suoi problemi. « *Panorama* » (F. Pasinetti e altri), « *Il Frontespizio* » (Piero Santi, Guglielmo Amerighi, Renato Giani: scritti sempre di interesse sia d'ordine estetico come statistico); « *Il Bargello* » (Amerigo Gomez); « *Libro e Moschetto* » (vari collaboratori, ma si ricerchino ove possibile vecchi scritti di Gian Bardi); « *Rivoluzione* » (Antonio Simon e un certo « Dissolvenza »). Si capisce che molti, tantissimi sono rimasti fuori.

A quotidiani e riviste collaborano oggi anche, più o meno regolarmente, Mario Pannunzio, Cesare Zavattini, Sandro De Feo, « Il pescatore d'ombre » di *Oggi*, Ceretti, Comencini, Lattuada, Emanuelli, Gino Visentini, Marco Ramperti, Dino Falconi.

I quotidiani, le rassegne specializzate (per esempio: « *L'Ala d'Italia* » o « *Le Vie dell'Aria* » e « *L'Aquilone* », che hanno fra i collaboratori tre o quattro specializzati, tra cui il regista Romolo Marcellini), ogni pubblicazione nostra può dirsi che abbia il suo scrittore ordinario, il suo collaboratore cinematografico.

Oltre a « *Bianco e Nero* » e « *Cinema* », nostre più degne e decorose pubblicazioni, una rivista di importanza massima internazionale, è stata « *Intercine* », che si pubblicava a cura dell'Istituto del Cinema Educativo. Vi collaborarono Debenedetti, Consiglio, Bardi, Chiarini, Gromo: tutti scrittori e giornalisti di origine letteraria, oltre agli specialisti nostrani e stranieri. Era stata fondata nel 1928 a cura della Società delle Nazioni e serviva gli scopi culturali e di propaganda dell'Istituto Internazionale per la cinematografia educativa. Luciano de Feo ne era direttore, la redazione internazionale era composta da Rudolf Arnheim, P. Berne de Chavannes, Giuseppe de Feo, Corrado Pavolini, Edward Stores. Nel 1935 la rivista dedicò un numero ai problemi del cinema italiano. Dalla sua matrice veramente intelligente è nato « *Cinema* ». Vi hanno poi altre due riviste tecnico-specializzate che mi par conveniente non dimenticare. Una è « *Lo Schermo* » (mensile, Roma) fondata e diretta nel 1935 da Lando Ferretti; al principio aveva come redattori

Mario Cangini, Guglielmo Usellini, Giorgio Vecchietti. Vi collaborarono Lilli, Lombrassa, Pavolini, Agnoletti, Bernard, Lodovici, Gherardi, Chiarini, Campanile, Vergani, Pasinetti. Della rivista si deve ricordare nel 1935-36 una inchiesta sul presente e avvenire del cinema a colori, inchiesta alla quale risposero Bontempelli, Cecchi, Gromo, Sarfatti, Oppo, Cavicchioli, Sacchi, Bertocchi ed altri. La seconda pubblicazione da non dimenticare è la « *Rivista del Cinematografo* », fondata nel 1930, edita dal Centro Cattolico Cinematografico.

Tutto ciò, questo mondo importante quanto labile, credo onesto far risalire agli annali de « *La Lanterna di Napoli* » foglio ricordato anche dal Palmieri nel suo « *Vecchio Cinema Italiano* ». Ma la citazione vale quale fatto di cronaca. Una vera critica l'abbiamo col 1930, o poco prima. La preistoria ci mette davanti a qualche saggio sul cinema (come quello di Goffredo Bellonci in « *Apollon* », aprile 1916, che oggi può apparire lontanissimo e avviato su prospettive sbagliate); ma raramente i giornali si sono occupati di critica recensiva come ai giorni nostri. Fra le prime riviste sorte con lo sviluppo dell'industria cinematografica, aiutandomi con la ricordata *Storia* di Emilio Ceretti, segno un elenco del quale non è possibile assicurare e misurare l'esattezza:

La Rivista fono-cinematografica, Milano 1907.

La Cinematografia Italiana, Milano 1908, fondata da Gualtiero I. Fabbri, « che può considerarsi come il vero creatore del nostro giornalismo » (Ceretti, scritto citato). Era la « *Rivista dell'Arte, dell'Industria, della Fonografia, dei Pneumatici e Affini* ».

La Cinematografia Italiana ed Estera, Milano 1910, direttore G. I. Fabbri.

La Critica Cinematografica, 1911.

Cine-Fono, Napoli
Cinema, Napoli
Film, Napoli (dir. da Lammi)
Lux, Napoli
La Proiezione, Milano
La Face, Roma.
} sorte tutte fra il 1910 e il 1911.

La Vita Cinematografica, Torino, 5 dicembre 1910 (direttore Alfonso Cavallaro « attorno a cui doveva accentrarsi negli anni seguenti, gran parte del movimento cinematografico italiano e dove, fin dall'ini-

zio, cominciano a individuarsi chiari segni di una precisa, e già in certo modo evoluta, coscienza cinematografica » (E. Ceretti, c. s.).

L'Illustrazione cinematografica, Milano 1912, fondata da Alfredo Centofanti (« *Rivista Artistica Internazionale - Organo di difesa dei proprietari ed esercenti cinematografici* »).

Non bisogna dimenticare la già citata « *Lanterna di Napoli* » (1907). Il « *Café Chantant* » sempre di Napoli (1907) e ancora « *Il Pungolo* » che furono i primi fogli ad occuparsi o in bene o in male del cinema, prendendone le difese o deprecandolo.

Nel 1913 uscì a Torino « *Il Maggese Cinematografico* » diretto da Mario Voller Buzzi, e questa fu una rivista secondo dice Ceretti, molto a posto, di buona edizione, con scritti intelligenti.

In ordine, pressappoco vengono dopo, « *Apollon* » fondato a Roma nel 1916, e diretto da Vezio Giannantoni, lussuosa pubblicazione, ben edita, curata nei testi; e sempre del 1916 sono « *Cinematografo* » che si pubblicava a Milano, e « *Contropelo* » che vide la luce a Roma (fra i primi collaboratori ebbe Enrico Roma, tuttora nel campo della critica militante). Nel 1919 esce « *Figure mute* » (Torino) e « *Bianco e Nero Cinematografico* » (Torino). Nello stesso periodo, fra il 1919 e il 1920 a Firenze si pubblica « *Arte del silenzio* » e a Roma « *Fortunio* », diretto da Luciano Doria e Nunzio Malasomma.

L'interesse maggiore di quelle riviste, che sono state ricordate solo in parte, consisteva nella pubblicità, dalla quale pigliavano vita; erano fatte di grossi titoli di pellicole, di grandi fotografie, di elogi enormi, di lodi altissime per l'attrice di moda, per l'attore in voga, e presentavano una specie di « prossimamente » e di « quanto prima » terribilmente ricco fastoso e prodigioso. Pubblicavano la trama delle pellicole, i modelli degli abiti delle dive, fotografie di ambienti arredati secondo gusto cinematografico: fiori, liberty, svaghi, divagazioni di cartone. Apparivano talvolta qua e là pubblicazioni davvero serie, considerevoli e ben curate, ed erano il frutto senza stagione dell'intelligenza di due o tre scrittori che si occupavano (a loro rischio e pericolo: come avverte Freddi) di cinema. Fra queste « *Apollon* » fu delle migliori (per ricordare nomi ancora sulla piazza del mercato letterario, vi apparvero scritti di Bragaglia e Bellonci, poi raccolti in volume). Queste riviste avevano vita breve, talvolta sorgevano per fare « *la grida* » a un gruppo cinematografico, diventando il bollettino pubblicitario della casa editrice, e alla fine dell'impresa morivano senza elogio, senza pianti.

Con la diminuzione continua e progressiva delle vendite all'estero, colla cessazione dell'industria torinese, romana, napoletana, quasi tutte sparivano, una dopo l'altra, come se una epidemia fosse corsa fra di loro. Oppure, cambiato titolo, rinascevano sotto altra simile veste, come per esempio « *Schermo* » diretto prima da Blasetti e Folliero che diventa prima « *Cinematografo* » diretto da Blasetti, e più tardi, nel 1928, « *Lo Spettacolo d'Italia* ».

Alcune delle tante ricordate e non ricordate riviste vale la pena di segnalarle come è stato fatto per « *Apollon* ». Ecco « *In Penombra* », fondata a Roma nel 1918 da Tomaso Monicelli. Ebbe a collaboratori Francesca Bertini, Carmine Gallone, Augusto Genina, Diana Karenne, Febo Mari, Ettore Veo, ricordando gente del cinema; e vi scrissero anche Pirandello, Fracchia, Niccodemi, Rosso di San Secondo, Lucio d'Ambra e altri. Ecco il « *Tirso al Cinematografo* » diretto da Gabriellino d'Annunzio: buona rivista alla quale collaborarono nomi di valore; ecco « *La Rassegna Generale* » diretta nel 1920 da Lucio d'Ambra e Mattozzi; « *Cinema* » diretto da Curzio Malaparte; « *Cine-Gazzetta* », « *Cine-Mundus* », « *Il Sor Capanna* »; e per finire, ecco « *Cine-Convegno* », organo del « *Convegno* », rivista di arti plastiche, e circolo dove si riunivano artisti per discutere problemi di estetica di arte di informazione e di cinematografia; vi si proiettavano pellicole e si cominciava a commemorare il cinema come più tardi è avvenuto alla « Sapienza », al « Cine-Attualità », al « Regina » a cura del Cine-Guf.

L'attività editoriale in margine alla stampa cotidiana portò non poche polemiche nelle file inquiete degli scrittori. I giornali politici parvero cedere, si occupavano di cinema, del cinema italiano. « Uno dei primi articoli apparsi sui nostri quotidiani — dice Ceretti — che sembra non essere stato ispirato dai produttori, è quello pubblicato sulla « *Tribuna* » del 25 agosto 1913, a proposito della « prima » romana de « *Gli ultimi giorni di Pompei* », seguito a breve distanza da un altro scritto pubblicato sullo stesso giornale e dovuto ad Arduino Colasanti, in cui si elogia con calore — calore di cui non abbiamo motivo per dubitare — il film « *Marcantonio e Cleopatra* ». La serie dei riconoscimenti trova suggello in un ampio resoconto comparso nello stesso periodo sul « *Secolo* », a proposito della « prima » milanese dei « *Promessi Sposi* » (un paio di colonne in terza pagina con tre illustrazioni), in cui, se pure non è mancato l'ispiratore zampino della casa produttrice, l'articolista dà prova di certa libertà di giudizio,

trova modo di fare alcune considerazioni. Tra le altre cose troviamo questa affermazione: « È suonata l'ora nella quale in ogni redazione importante si apre un nuovo posto, quello del critico cinematografico! » (anche l'esclamativo è storico), affermazione che a quei tempi doveva sembrare avventata e assurda ma che a noi piace aver segnalato, ricca com'è di contenuto profetico.

Per l'onestà della storia e per trovare le fila da cui partono le moderne estetiche e credulità estetiche del cinema, bisogna rifarsi a Ricciotto Canudo.

Ricciotto Canudo nacque a Gioia del Colle, Bari, nel 1879. Giovanissimo si trasferì a Parigi; la sua attività di scrittore simbolista si è svolta in lingua francese, visse a Parigi fino al 1923, ove in quell'anno moriva. Non godè molto le grazie di Apollinaire e Papini e Soffici, anch'essi in quei tempi preistorici a Parigi; da costoro era chiamato « le barisien », il barese. In compenso era molto stimato dai simbolisti del giorno, e da uomini di talento quali Barrés e Adam (può essere utile consultare una pagina di Ugo Ojetti su Paul Adam). Oltre a romanzi, drammi, poemi, saggi, Ricciotto Canudo per primo (e qua è il suo pionierismo, il suo vanto di precursore, padre spirituale della cinematografia in quanto arte) si occupò de la « septième art ». Gli storici del cinema lo considerano il caposcuola del movimento estetico d'avanguardia, che fra le sue fila contava Delluc, Epstein, Cavalcanti, René Clair, Marcel l'Herbier, Dulac; e precursore dell'« *Antiteatro* » di S. A. Luciani (*La Voce*), e delle pellicole d'avanguardia, le primissime, di Bragaglia e Marinetti, con scenografia se non sbaglio di Boccioni. I saggi sul cinema di Canudo risalgono al 1911; sono ordinati in volume: « *L'usine aux images* » (ripubblicato a Parigi da Chiron nel 1937 con prefazione di Fernand Divoire).

Insomma alle origini il cinema riscosse le simpatie degli intellettuali fuori dei quadri ordinari della letteratura, lontani dal mestiere vero e proprio della penna; ed era un modo come un altro col quale gli spiriti inquieti tentavano di raggiungere i paesi dove finisce il fumo, raddrizzando non solo le gambe ai cani, ma erigendo aiole verticali sulle quali traducevano ambizioni e svaghi. Le tendenze più varie dilagavano; l'industria italiana sorge, sviluppasi, e le case editrici non si contano più, non si contano più i contratti a « scatola chiusa ». C'è viva necessità che in questa specie di grande nuova pazzia intervengano gli artisti, non è possibile che i letterati si mantengano fuori. La originale

trovata ha i suoi difensori e i suoi detrattori ancora una volta, fioriscono altre polemiche, nel 1911 A. G. Bragaglia lancia la sua fotodinamica futurista, teoria estetica della fotografia, base di quello che, secondo dice Jacopo Comin, diventerà il « codice » dell'avanguardia cinematografica attraverso il Manifesto della cinematografia futurista, pubblicato l'11 settembre 1916, firmato da Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Reno Chiti. — Dice Comin: « Di cinematografia come arte si discuteva da parecchio tempo. Fin dal 1910 nelle riviste cinematografiche italiane, le più importanti di quegli anni, erano apparse inchieste polemiche affermazioni. Nel 1913 in risposta a Luciano Zuccoli apparve un articolo di S. A. Luciani che, considerando a parte l'attività del Canudo, già iniziata nel 1911... ecc. ». Siamo ai tempi d'oro, affluiscono al cinema Gabriele d'Annunzio e Gabriellino con amici e parenti e stuoli vari di amanti; Goffredo Bellonci e S. A. Luciani fondano una rivista di critica cinematografica, insieme girano un film « *Tristano e Isotta* », *cinedramma* interamente muto ovvero senza didascalie, nelle intenzioni di puro cinema, precorrendo la « pura visione » di Pirandello (« *Cinema* », 1939).

A mo' di notizia si può ricordare che non solo Frateili ma anche Lucio d'Ambra fu regista con Mario Corsi, e Gotta, Pirandello e Gozzano furono soggettisti e sceneggiatori, come oggi Alvaro, Pavolini, G.G. Napolitano, Dabini, Landi, Betti, Bontempelli ed altri.

Negli anni fra il 1912 e il 1916, al tempo dei troppi fogli cinematografici, la polemica fra i letterati se debbano occuparsi di cinema o non debbono occuparsene si fa viva, si acuisce, ritorna lettera morta; alla contesa partecipano difensori Matilde Serao, Luciano Zuccoli, Lucio d'Ambra (che aveva da difendere il proprio mestiere di « direttore artistico »), Pirandello, Testoni. I giornali grossi ignorano il cinema; quando parlano di pellicole, sia pure di « *Cabiria* » che recava accosto il nome di Gabriele d'Annunzio, è palese la pubblicità a pagamento. Ma fin dal 1914 le riviste specializzate hanno corrispondenti a Parigi, a Berlino Londra Barcellona Tokio e Mosca.

1918. Nella rivista « *In Penombra* » fondata nel 1918 da Monicelli, Carlo Tridenti scriveva: « ... il cinema può farci veramente rivivere l'estasi di Salambò, le trasformazioni rapide di Mefistofele e la Cavalcata delle Valchirie; evocare lo spettro persecutore di Amleto e le divinità terrestri e marine della mitologia; far danzare e riconoscere

lo sciame dei genii e delle fate, tutti i simboli cari alla nostra puerizia e al nostro bisogno di sovvrannaturale, di misterioso ».

A questo punto è utile consultare quanto scriveva Leo Longanesi nel 1933, sulla cinematografia italiana (« *L'Italiano* »: « Lo scoppio della guerra giova alla produzione italiana. Francia, Germania e Russia chiudono gli stabilimenti, gli Stati Uniti non sono ancora in grado di esportare; così l'Italia invade i cinematografi del mondo. Dal 1914 al 1919 l'Italia conta ventidue case editrici di pellicole che lavorano giorno e notte. (...) La cinematografia italiana arriva dovunque: si guadagnano milioni; dopo l'industria automobilistica viene quella del film.

« (...) In America, nel 1921, la classe dirigente, impressionata dal dilagare del bolscevismo in Europa, s'impadronisce del cinema con Will Hays, ministro presbiteriano di Harding. Si proiettano pellicole moraliste. Il cinema diventa il sostegno dell'ordine pubblico, la scuola della virtù, l'alleato dei presbiteriani e dei quaccheri. In Italia non si trova di meglio che mostrare a un popolo stanco di una guerra, gli interni di una società decadente e sciocca, le trame di Sem Benelli e gli *occhi cerchiati d'azzurro* di Italia Almirante Manzini. Il nostro cinematografo ha già assunto quel particolare carattere che continuerà fino al 1933. Si serve degli attori più sciocchi, delle trame più banali. Dal 1920 al 1922, l'Italia contò circa 80 società cinematografiche. Il cinema è un ottimo investimento di capitali.

« (...) La produzione tedesca e americana invade il mondo. I nostri direttori di film accusano i consiglieri delegati di incapacità, ma non si accorgono che il cinema italiano è stato superato da dieci anni ».

Al cinema romano e torinese spetta di lottare ad armi impari con tanto agguerrito concorrente ricchissimo di vitalità intelligente. La lotta dei mercati nel suo esito è fatale, spariscono le case cinematografiche una dopo l'altra, poche tentano di resistere; anche i letterati, i giornalisti, i pubblicisti svaniscono alla luce dello schermo per rientrare finchè possibile nell'orbita del giornalismo, delle lettere.

Alla fine della guerra, tra il 1919 e il 1920, quasi per reazione e superando gli ultimi baluardi dell'oscurantismo dei pregiudizi, alcuni fogli cominciano a dedicare spazio alle cose del cinema: « *La Stampa* » affida al giornalista Manzini settimanalmente una pagina cinematografica (occorre vedere qua un motivo ancora pubblicitario, almeno nei riguardi della città: Torino era la Hollywood italiana); « *L'Ambrosiano* » di

Milano fin dal suo primo numero (7 dicembre 1922) affida a Edgardo Rebizzi un servizio regolare di critica. Nello stesso tempo col fallimento completo della cinematografia italiana, le riviste cessano, le polemiche decadono ormai inutili. Pochi gli scrittori, i letterati italiani che si occupano da noi ancora di questioni cinematografiche; e se il cinema è considerato uno svago, la cinematografia italiana è un nulla piacevole, un vero nulla.

* * *

Nel 1926 uscì a Parigi un numero di « *Cahiers du Mois* » interamente dedicato al cinema, e da questo momento l'Italia e i letterati italiani paion presi dalla foga delle discussioni, si inizia la messe abbondantissima della nuova letteratura cinematografica, si fa vendemmia nella intelligenza degli scrittori più freschi, avviandosi verso una nuova coscienza del cinema e della sua importanza morale storica e didascalica.

Vi sono diversi periodi « vuoti » che occorrebbe maggiormente studiare: il primo è quello che dal 1923 al 1925, epoca nella quale su « *L'Idea Nazionale* » apparvero le polemiche fra Henry Furst e S. A. Luciani sul cinema come arte; altro periodo è quello che va quindi fino al 1927. Tali tempi di fallimento cinematografico valgono soltanto dal lato costume letterario.

Nel 1927 uscì a Firenze un numero di « *Solaria* » interamente dedicato al cinema; così viene dato il « via » a un nuovo genere di saggismo letterario. Più tardi fu Mario Gromo (tra il 1927-1930) che dette insegnamento a una leva di scrittori giovani appassionati al cinema e ai suoi sviluppi. Mario Gromo era direttore delle edizioni Ribet a Torino; indi divenne ed è ancora il critico de « *La Stampa* ». È da segnalare che recentemente Gromo e Palmieri sono stati premiati per la loro attività cine-giornalistica.

Ma torniamo daccapo — fra il 1927 e il 1930. In quell'epoca la produzione languiva il suo disperato tentativo di ripresa; e sorgevano numerosi i problemi per una rinascita vera propria pronta sicura del nostro cinema

Eran già vivi i commenti di argomento storico ed estetico, se possibile esprimersi cosí, e le motivazioni estetiche e le variazioni relative ad

un linguaggio, prima, ed a una grammatica del montaggio e della tecnica del cinema, dopo, s'infittivano. Già era in uso lo « *slogan* » « sintassi cinematografica » allora vera sorpresa quanto oggi frase fatta e d'obbligo in ogni scritto cinematografico. Non si parlava che di Canudo e di Pabst, Cavalcanti e Rotha, Murnau e Vidor e Griffith e di Lang, e dei russi, e appena appena dei francesi, mentre ci si occupava assai dei tedeschi. Vennero i giovani e la storia del cinema nel suo volto italiano prese un aspetto nuovo. Si cercò prima di tutto l'origine e il valore dei motivi cinematografici, le ragioni spicciole e profonde delle sequenze, il perchè d'un taglio, di una inquadratura. La tecnica del montaggio, la terminologia curiosa e nuova dal limitato cerchio di studio e del teatro di posa passò ad un pubblico sempre più ampio e avido. Dal tempo di Gromo e degli scritti di Alberto Cecchi (seguiti si può dire a breve volgere di tempo da una serie di articoli sul « *Corriere della Sera* » di Orio Vergani), scritti e cronache di acutezza letteraria pubblicati su « *La Fiera Letteraria* » (e più tardi « *Italia Letteraria* »), la tendenza degli scrittori a uscire dal frammentismo fece crescere anche l'interesse dei letterati pel cinema aggravando però in cosiffatto modo una passione nuova per un genere di nuovo frammento. Nello stesso periodo la *Cines* si giovava d'un grande letterato nella ripresa delle attività cinematografiche: Emilio Cecchi.

Abbiamo detto dell'« *Italia Letteraria* ». Fu la rassegna che più tenne fede al cinema, avvalendosi volta per volta della competenza filosofica di Nicola Chiaramonte, o moralistica di Alberto Consiglio, o politica di Ruggero Orlando, e tecnica e storica di Francesco Pasinetti. Quando il settimanale passò alla direzione di Ghelardini, Barbaro curò un'apposita pagina alla quale collaborarono ingegni di fama europea, quali Béla Balàzs e V. Pudovchin. Lo stesso Barbaro in quei giorni traduceva e pubblicava il libro di Pudovchin « *Film e fonofilm* » e quello di Balàzs « *Il soggetto cinematografico* » (Le Edizioni d'Italia ». Barbaro ha anche pubblicato nella collezione di « *Bianco e Nero* » la traduzione del volume di Pudovchin « *L'attore nel film* », un libro sul « *Soggetto e la sceneggiatura* », ordinando ancora, insieme a Luigi Chiarini, le due antologie estetico-critiche sull'attore e sulla estetica del cinema (sempre per la stessa collezione). In questi ultimi numeri ha pubblicato un indice bibliografico sul cinema italiano e straniero, fonte utilissima di consultazione per coloro che vogliano studiare in tale senso e quasi punto di partenza di questo scritto.

* * *

Data l'importanza ormai storica che ebbe la rivista « *900* » (primo numero: Bontempelli e Malaparte direttori; indi direttore Bontempelli e lontano esteticamente da Malaparte), uscita dal 1926 al 1927 (quattro fascicoli trimestrali, in lingua francese), ecco un sommario degli scritti cinematografici pubblicativi:

N. 1, autunno 1926. Alberto Spaini si occupa di « cinema », esamina « *Variété* » attraverso la maschera di Jannings, dal lato critico guarda « *Cyrano* » di Genina, termina parlando di Jackie Coogan. Nello stesso numero Massimo Bontempelli (« *Definizioni* ») asserisce che la gente del cinema abbia dato alle genti di lettere una lezione d'estetica: « da qualche tempo le genti del cinema deluse dagli autori-professionali di scenario si indirizzano con insistenza cortese e confidente, per aver film, agli scrittori » (« film » è qua proprio usato nel complesso di collaborazione sceneggiatura conclusione). « Perchè questo? — si chiede Bontempelli. — Perchè l'arte muta si indirizza alla parola? ». Bontempelli risponde che tutto ciò deve ricondurci all'essenza della voce « poeta » che vuol dire « autore di fatti, inventore di miti ».

N. 2, inverno 1927. Massimo Bontempelli in « *Nous et le Théâtre* »: « il problema del cinema è il più importante dei nostri giorni ». Polemizza contro il « cinema puro » dei francesi: « i purismi sono distruttori, non concepisco un cinema d'avanguardia, la forza del cinema è nel suo carattere di *spettacolo,* e cioè che serve sopratutto una necessità, una necessità popolare », e non si accorge che anche e forse più d'ogni altra cosa il « cinema puro » è uno spettacolo. — Nello stesso numero S. A. Luciani dice che l'arte del cinematografo ci ha reso sensibili alla bellezza dinamica del viso umano come quella del teatro ci aveva reso sensibili alla bellezza della voce.

N. 3, primavera 1927. Nino Franck si chiede: « Charlot è cinema letterario o cinema plastico? Io non so dirlo, ma comincio ad averne abbastanza degli scrittori che si occupano di Charlot. Finiranno per usare la sua immagine. E perchè? Perchè hanno bisogno di riportare tutto sul piano della letteratura. (Lo scrittore è l'uomo dagli *arrières-pensées*: a proposito, ma ha pensieri?) » — Nel medesimo n. 3, Charensol: « *La mort du Théâtre*: dopo cent'anni di sforzi penosi, l'epoca nostra è riuscita a mettere a punto un solo mezzo d'espressione capace di adattarsi alla sua frenetica andatura, il cinema ». Continua esami-

nando le possibilità cinematografiche future, cita la *Corazzata Potemkin*, i *Rapaci* di Stroheim come punti fondamentali.

Per lo stesso motivo, per l'importanza estrema che ebbe a suo tempo la rivista « *Occidente* », ne ho curato un sommario cinematografico.

N. 2, gennaio-marzo 1933. Fra i ritagli della stampa internazionale, Vinicio Paladini (« *Rivista del cinematografo educativo* ») sviluppa il concetto della funzione educativa del cinema; afferma che il film documentario si impone alle masse per sostenere un affratellamento dei popoli.

N. 7, luglio 1934. N. N.: « *Documenti: Contributi al cinematografo* ».

N. 8, ottobre 1934. Nella rassegna ritagli stampa internazionale, Valery Jahier: « Se Atene piange... », parla dell'industria francese che disorganizzata non riesce a favorire la cinematografia, anzi assorbe i risultati d'arte. Insiste perchè si giunga ad una organizzazione.

N. 9, gennaio 1935. Béla Balàzs, « *Le forbici poetiche* », si occupa del montaggio. Nello stesso numero Umberto Barbaro scrive « *Strazio della celluloide* »: « mentre a Roma si discute ancora se la cinematografia sia o non sia un'arte, Chaplin Pabst Dupont Capra, e sopratutto i direttori sovietici, hanno espugnato la cittadella di Sagunto, ed hanno creato delle autentiche perfette opere d'arte ».

* * *

Come si vede, il tempo aiutava se non il cinema italiano verso un progresso, almeno gli scrittori nel loro interessamento più vero e profondo; e sono proprio i giovani d'allora e di quelle battaglie letterario-cinematografiche a fare bel tempo e cattivo, la critica odierna. Fu una specie di gara fra le pubblicazioni a dedicare al cinema cronache e pagine, rassegne, e si lessero scritti intelligenti e articoli scialbi; dalle acque violentemente mescolate il decantarsi lento e tranquillo ha portato sì alla luce non pochi nomi, ma i risultati nel campo di una industria e di un cinema italiano sono ancora lontani.

Oggi, storici cronisti o cineasti con tendenza letteraria, ognuno per proprio conto cercano di contribuire alla civiltà, allo sviluppo almeno letterario del cinema, offrendo e portando direttamente la propria pietra, il fervore della propria esperienza dove esperienza sia. È da queste

esperienze e da queste polemiche che sono nati i numeri speciali dedicati al cinema da « *Solaria* », « *L'Italiano* », « *Intercine* », « *Quadrivio* », « *Il Selvaggio* », « *Prospettive* », « *Il Ventuno* », « *Bianco e nero* » ed altre pubblicazioni.

Poco dopo il 1931, direi dopo il saggio di Bontempelli su « *Nuova Antologia* », i letterati migliori tornano o si volgono al cinema; ecco Emilio Cecchi con uno scritto su Buster Keaton (« *Scenario* », 1932), ed ecco il saggista presso la Cines, in qualità di direttore generale della produzione, nel 1932. (Per altri scritti cinematografici dell'illustre accademico vedere « *America Amara* », 1939, Firenze, « *Cinema* », n. 84, « *Lo Schermo* », 1936). Ma già nel 1928, Eugenio Giovannetti aveva assunto una sua posizione col libretto « *Il cinema e le arti meccaniche* » (Palermo).

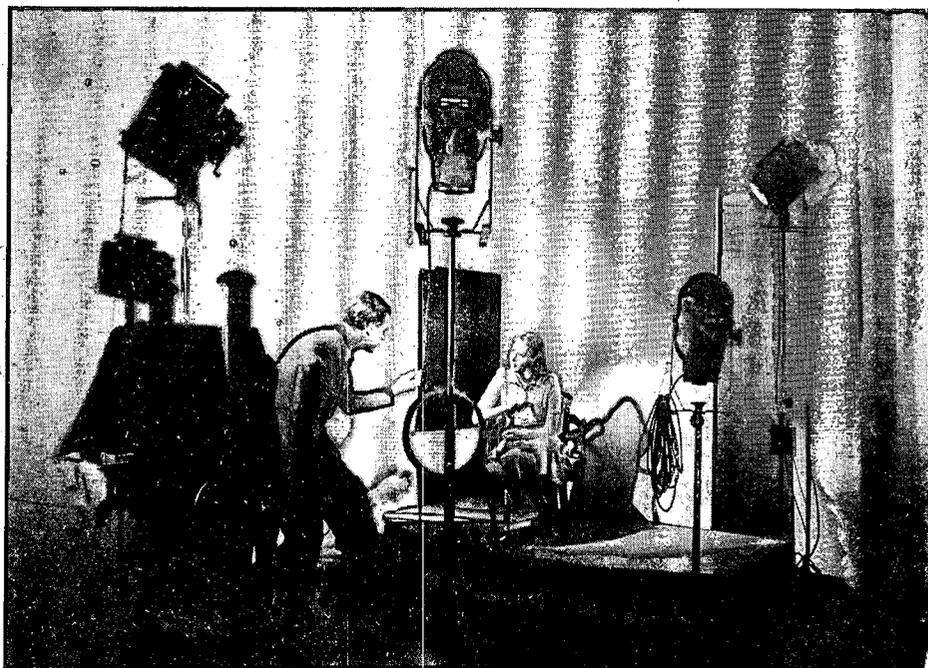
Col 1935 assistiamo ad una vera fioritura di libri sul cinema. « *Cinematografo* » di Luigi Chiarini (Roma, Cremonese) apparve prefato da Giovanni Gentile. Nello stesso anno escono i primi volumi delle « *Segnalazioni cinematografiche* ». Del 1931 è anche « *Il mio amico Charlot* » (Corbaccio, Milano) di Enrico Piceni. Nel 1936 esce il « *Dizionario poliglotta della cinematografia* » (inglese tedesco italiano francese) di Ernesto Cauda (Città di Castello), che contiene oltre 18 mila voci. Sempre nel 1936 esce anche « *Il cinema e le arti* », saggio estetico di Vittorio Collina (Faenza, Lega).

Nel 1938 la rivista « *Bianco e Nero* » inizia, con intenti organici, la pubblicazione dei volumi nella sua « Collana di studii cinematografici », dedicata all'arte, alla critica ed alla tecnica del film.

Parte delle pubblicazioni sono originali (V. UMBERTO BARBARO, *Film, soggetto e sceneggiatura;* ERNESTO CAUDA, *Il cinema a colori;* LIBERO INNAMORATI, *La registrazione del suono*) di scrittori valenti e seri che i problemi del cinema indagano con profondità di concetto; in parte la « Collana » raccoglie in *antologie* (V. quella sull'*attore*, pubblicata in tre fascicoli di « *Bianco e Nero* », n. 2-3 anno II, n. 7-8 anno IV, n. 1 anno V e l'altra « *Problemi del film* » pubblicata nel numero 2 anno III) i brani più significativi di autori, di specialisti, di tecnici che trattano di cinema o che al cinema possono indirettamente ricondursi; in parte, infine, ripubblica le opere fondamentali degli scrittori cinematografici, anche stranieri, permettendo così la conoscenza e la divulgazione di opere di elevato interesse (Vedi V. PUDOVCHIN, *L'attore nel film*).

Gioconda Stary del C.S.C. in due diverse espressioni

TAVOLA XVI

Visita della Commissione Tailandese al C.S.C.

C.S.C. - Gabinetto fotografico

Degli scrittori attuali che si sono occupati prima del 1930 di estetica morale arte cinematografica, solo Mario Gromo, Giacomo Debenedetti, Alberto Consiglio e Bragaglia hanno continuato in alcun modo la loro impresa; e, da poco tempo, Eugenio Giovannetti (« *Il Piccolo* »); Gromo è passato a « *La Stampa* », alla critica militante; Debenedetti e Consiglio dopo essersi occupati per vario tempo di estetica su « *Cinema* » (articoli in collaborazione), sono passati dal 1938 alle sceneggiature, al vero cinema. L'opera di Bragaglia si svolge ora sul teatro, con la messa in scena delle commedie americane dalle quali sono stati tratti scenari cinematografici. Per Alberto Consiglio occorre ricordare anche l'« *Introduzione ad una estetica del cinema* » ed altri saggi, pubblicato nel 1932 a Napoli, e « *Cinema arte e linguaggio* », edito a Milano da Hoepli.

* * *

L'assillo, la ricerca dei temi cine-giornalistici o letterari in pieno, è notevolissima, degna d'attenzione. Ognuno cerca di essere originale, tenta la causticità *il tono brillante* quando possibile, e nell'insieme profondo. L'analisi è il verme che rode ognuno; dalla cronaca pura e semplice della pellicola, si è giunti al tono di cattedra, al professorale, al pianto sulle sciagure umane attraverso il cinema; siamo al rito, alla celebrazione, e alla commemorazione. Sono stati messi a confronto bello e brutto nel cinema, la propaganda e le ombre cinesi, il terrore e la gioia e i ragazzi e la grammatica, la poesia e la moda e gli attori cani, la folla e le stampe antiche e i quadri d'autore, i testi sacri e il cinema, il colore e il nuovo e il vecchio e l'architettura e il cinema, le attrici e le ragazze perdute e le barbe e i baffi e il cinema. Sono state ricercate interferenze fra la recitazione teatrale e il professionismo dei divi, e il disegno e il bianco e nero e costume e abito e il cinema, e tutto che abbia possibilità di riferirsi o non riferirsi al cinema è stato preso, pescato, catalogato, analizzato e confrontato e studiato.

È nato e ha preso corpo un determinato saggio, un tipo di scritto articolo cronaca informazione, il « pezzo cinematografico », quasi un riempitivo per la pagina cinematografica del giornale, della rivista. Un genere nuovo di frammentismo. Quasi sempre si tratta di brevi colonne che avvolgono scompongono sviscerano rifanno assalgono analizzano ordinano impongono, intorbidano le acque della nostra produzione,

o con abilità e vera intelligenza, o con arguzia e dialettica sagace, o con pigrizia e velocità e sintesi, o sola bravura letteraria, il tema, un tema, quale che sia. Conta soltanto arrivare in fondo, fare il pezzo. Materia tutta che resta spesso limitata al tempo breve del giornale, ne assume il carattere mimetico. Raro che uno di questi scritti o brevi saggi, se non raccolti in antologia (esempio dato da « *Bianco e Nero* ») possa resistere all'incalzare degli avvenimenti e dei tempi cinematografici.

Eppure proprio da queste piccole cose, da tali beghe e articoletti che spesso sono stati detti da « cricca » o « chiesuola » e dalla faragine di analisi in ogni senso, è nata quella già detta prima coscienza cinematografica italiana, è venuta di qua la sorta di scienza del cinema che i letterati vantano a loro capriccio, o a scusa, base essenziale di un lavoro che ha la sua importanza.

Ci sarebbe un altro aspetto, del tutto cinematografico, da esaminare, e riguarda la stampa nel cinema, ovvero i giornalisti, gli editori, i giornali, le grandi aziende tipografiche e le enormi redazioni come appaiono sullo schermo .La quale cosa è bene rimandare ad altra volta.

RENATO GIANI

Vita del Centro

GLI SCRUTINI FINALI

Il 15 maggio, conformemente alle disposizioni ministeriali, ha avuto termine l'attività scolastica del Centro Sperimentale di Cinematografia per l'anno accademico 1940-41.

Durante sei mesi i giovani aspiranti alla carriera cinematografica hanno frequentato l'Istituto, sottoponendosi con entusiasmo alla disciplina, alla fatica delle lunghe ore di lezione, al lavoro quotidiano in laboratorio e in teatro.

Con quello testè conchiusosi il Centro Sperimentale è al sesto anno di vita: sorto nel 1935, in questo periodo di intensa attività esso ha preparato una numerosa schiera di giovani, già immessi in gran parte nei quadri della produzione del nostro cinema; in questo stesso periodo il Centro, dai vecchi locali dell'Accademia di S. Cecilia prima, e da quelli di via Foligno poi, si è trasferito nell'edificio della via Tuscolana, dove attende di potere iniziare tra breve la lavorazione di alcuni suoi film. Si raggiungerà così la meta da anni agognata: quella, cioè, di valorizzare direttamente e nel miglior modo i propri elementi.

Il numero degli allievi che hanno frequentato l'Istituto per l'anno accademico 1940-41, è stato sensibilmente inferiore a quello dei corsi precedenti, sia perchè gran parte dei giovani serve attualmente la patria in armi, sia, in ispecie, per i severissimi criteri di selezione adottati agli esami iniziali di ammissione; si è deciso infatti che potessero accedere al Centro Sperimentale solo gli aspiranti in possesso di licenza di scuola media superiore e che presentassero altresì le qualità, di preparazione e di carattere, indispensabili ad intraprendere la carriera cinematografica.

Perciò delle duemila domande di ammissione circa, solo centosettantacinque furono accolte, le altre essendo state scartate in quanto non munite di titolo di studio sufficiente o perchè di giovani che non avevano superato i limiti d'età indispensabili, secondo le norme del bando di concorso.

Alle prove teorico pratiche degli esami solo cinquantuno elementi furono scelti, a loro volta ridottisi notevolmente dopo la prima selezione trimestrale.

I giovani che col 15 maggio hanno conchiuso il primo anno di frequenza al Centro Sperimentale sono, distinti secondo le varie specialità, i seguenti: *Sezione Regìa,* Michelangelo Antonioni, Antonio Covi, Giacomo Dattrino, Giuseppe De Santis, Ivan La Rotella, Fausto Montesanti, Massimo Puccini, Leopoldo Trieste; *Sezione recitazione,* Luisella Artusio, Adriana Benetti, Delia Cancellotti, Mietta D'Andrea, Elena Mari, Laura Mari, Piera Paci, Lelia Parodi, Mietta Vigliarolo, Nando Boschetto; *Sezione scenografia,* Carlo Germini,

Flavio Mogherini, Vittorio Parisi; *Sezione costume*, Maria Baroni, Lidia Parullo; *Sezione Ottica*, Carlo Di Napoli, Emilio Mazzario, Vittorio Sala; *Sezione Produzione*, Letizia Balboni, Carlo Betti. Questi allievi dovranno riprendere la frequenza all'Istituto non appena si saranno aperti i nuovi corsi.

Coloro, invece, che dopo i due anni di permanenza al Centro s'intendono licenziati, sono, ancora distinti per facoltà: *Sezione regia*, Enzo Provenzale, Giovanni Passante Spaccapietra, Leo Catozzo; *Sezione recitazione*, Giulia Araldo, Carla Del Poggio, Miralena Ekonomu, Alda Grimaldi, Beatrice Negri, Gioconda Stary, Elena Vecellio; Pietro Bigerna, Enzo Duse, Edoardo Grasso; *Sezione scenografia*, Edmondo Biganti, Carlo Egidi, Lucio Finocchiaro; *Sezione costume*, Bernarda Di Bari; *Sezione ottica*, Alberto P. Bessone, Paolo Gregori.

L'avere terminato i corsi dell'Istituto non significa, però, per questi ultimi, un distacco definitivo dalla scuola. Essi troveranno sempre nel Centro un valido appoggio di natura morale e pratica, oltre alla possibilità di potere essere impiegati nella realizzazione dei film che, come si è detto, saranno presto realizzati.

VISITE AL CENTRO SPERIMENTALE

L'interesse, sempre in aumento, che il Centro Sperimentale suscita nel mondo culturale e scientifico non solo italiano, ma anche di paesi stranieri, determina con frequenza gradite visite di commissioni di studiosi e di personalità che vogliono rendersi minutamente conto dell'attività e dell'attrezzatura dell'Istituto.

In maggio una commissione di eminenti studiosi Tailandesi ha trascorso alcune ore in visita al Centro, guidata, nel giro delle aule, dei laboratori e del teatro, dal direttore. Gli ospiti si sono particolarmente interessati alla vita dell'Istituto, esprimendo al Direttore la loro sincera ammirazione.

Nello stesso mese hanno visitato il Centro Sperimentale le iscritte al Liceum femminile di Roma. Dopo avere assistito alla proiezione dell'antologia di film « *Cinema di tutti i tempi* », le signore del Liceum, recatesi in teatro di posa, sono state presenti alla realizzazione di alcune scene di un provino girato dagli allievi.

Nel pomeriggio di sabato, 24 maggio, il Centro ha accolto i dopolavoristi del Ministero della Cultura Popolare che, sotto la guida del Direttore dell'Istituto e del Comm. De Tomasi, presidente del dopolavoro, si sono lungamente trattenuti in una minuziosa visita.

In maggio ed in giugno sono stati ospiti del Centro rispettivamente i giovani della G.I.L. partecipanti al corso di operatori di guerra indetto dall'Istituto Luce, con la partecipazione d'insegnanti del Centro Sperimentale, ed i fiduciari delle sezioni cinematografiche dei G.U.F. di tutta Italia. Al rancio offerto nei locali del Centro ha preso anche parte il V. Comandante Generale della G.I.L. La visita dei camerati del Partito ribadisce sempre più i legami di intima collaborazione che legano il Centro Sperimentale alle altre Istituzioni del Regime aventi col primo comuni ideali ed aspirazioni.

« BIANCO E NERO »

« *Bianco e Nero* » annuncia la pubblicazione del primo volume della seconda serie della sua « Collana di studii cinematografici »: *Cinque Capitoli sul film*, di Luigi Chiarini.

A questo faranno seguito *L'attore cinematografico* di Umberto Barbaro e *Didattica del cinema* di Raffaele Mastrostefano.

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

ALESSANDRO PAVOLINI: *Zusamenkunft des italienischen Filmwesens.*

Für einen klaren Begriff der fortschreitenden Entwicklung des italienischen Filmwesens vom Januar 1940 bis heutzutage sind folgende Punkte zu betrachten:

1. Das Publikum. - Unser Film wendet sich an die Massen: welche ist ihre Reaktion? Im Jahre 1939 wurden 359.000.000 Eintrittskarten verkauft, mit einer Bruttoeinnahme von 595 Millionen Lire; 1940 steigt die Anzahl der verkauften Eintrittskarten auf 386.000.000 und die sämtliche Bruttoeinnahme auf 640 Millionen Lire. Die Zahlen sind erfreulich.

2. Export. - Während des Jahres 1939 war der Filmabsatzt nach dem Ausland für Verkäufe mit festen Preisen 12.455.000 Lire gewesen; 1940 dagegen war die Filmausfuhr auf 19 Millionen gestiegen.

3. Quantität. - 1939: 80 Filme; 1940: 84 Filme. Der nach dem Monopol erreichte Rhythmus wurde erhalten.

4. Qualität. - Die Qualität ist deutlich besser geworden. Man denke an « Assedio dell'Alcazar », « Un'avventura di Salvator Rosa », « Uomini nel fondo », « Piccolo Mondo Antico », « Romantica avventura », « Addio Giovinezza », « La peccatrice »; unter den Musikfilmen an « Don Pasquale » und unter den Lustspielfilmen, an « Maddalena, zero in condotta ».

5. Kulturfilm. - Auch in den Kulturfilmen ist der Fortschritt evident.

6. Konzentration der Filmindustrie. - Auch in diesem Gebiet, bedeutende Fortschritte.

In der Zukunft müssen wir dazu kommen, auf 140 Filme jährlich rechnen zu können. Eine Einsatzungssteigerung, mit jugendlichen Elementem ist notwendig. Die Konzentration der Filmindustrie muss weiter zunehmen und mit jeder Anstrengung soll man dazu streben, die Qualität zu verbessern.

ERNESTO CAUDA: *Musik, Film und Wissenschaft.*

In seinem Aufsatz « La musica nell'unità del film (Musik und Einheitlichkeit im Film) », betrachtet L. Chiarini die Frage in streng filmischer Hinsicht, die Unzertrennlichkeit der Elemente des Films als Kunstwert behauptend und

infolgedessen auch die Musik auf die gleiche Ebene stellend, wie die anderen Bestandteile des filmischen Werkes: Einrahmung, Montage, Darstellung, Beleuchtung, u.s.w. Er erklärt auch dass « der in formlicher und inniger Einheit verbindenter Zusammenhang jener Werte in der glücklichen Wahl ihrer Verhältnisse liegt ».

Der bekannte und tüchtige Musiksforcher Luciani, erkennt mit seinem Essay « Musica, essenza del Film (Die Musik, Wesenheit des Films) » in der Filmmusik in erster Linie das Element, welches den trennenden Wiederspruch zwischen den Weitschweifigkeiten des Dialogs und dem unergründlichen Schweigen der stummen Szenen mildert; die Musik diene auch dazu, den Dialog einigermassen von suggestiven Pausen durchschwebt zu lüften, mit der Einwirkung des Leitmotivs, den Wagner für den plastsichen Ausdruck der dramatischen Darstellung in seinen Opern einführte: um das unsichtbare Drama, das im Gemüte der Personen wogt, in verständlicher Sprache aufzulösen. Er geht noch weiter, und behauptet, es sei im Film leichteral als auf der Bühne die ausgleichende Verschmelzung der visibeln und musikalischen Elemente zu erreichen. Und endlich noch, der Film soll musikalisch gedacht werden und sich durch intimer Mitarbeit des Regisseurs und des Musikers verwirklichen, wenn auch der letzte dem ersten im Film unterordnet bleibt, sowie in der Oper der Dichter dem Tonsetzer unterordnet ist.

Einen höchst wichtigen Beitrag wird der Film der Musikwissenschaft bringen, sobald die Tongeschwingkeitsverminderung vollkommen geregelt sein wird und man in der Lage sein wird, die Laute mikroskopisch zu vergrössern, ohne hindurch den Ton zu entstellen: der derartig geschaffene Laut wird infolgedessen wie aus einem neuen Instrument erklingen.

BETTE DAVIS: *Die Darstellerin.*

Die Auswahl des Stoffes ist das Wichtigste in der Karriere einer Star. Die Produktionsfirmen verwenden mehrere mit Talent begabten Personen ausschliesslich dazu geeignet, den richtigen Stoff für die Hauptdarsteller zu schaffen. Sehr selten kommt es vor, dass es der Schauspielerin gebührt, die eigene Wahl nach Gutdünken bestimmen zu können. Ich bin der Meinung, dass es im grossen ganzen nicht unrichtig ist, da ich überzeugt bin, dass Darsteller und Darstellerinnen nicht in der Lage sind, gut über dem Stoff zu beurteilen. Unsere Anteilnahme ist unbedingt an die uns bestimmte Rolle gerichtet, uns interessiert die Anzahl und der Wert der Szenen in denen unser Spiel in Frage kommt und wir sind dazu geneigt, die Schwäche des Handlungsablaufes und die Unzulänglichkeiten der Entwicklung sowie die Schilderung der anderen Gestalten als Nebensache zu betrachten. Damit ist es aber auch selbstverständlich nicht gemeint, die Produktionsleiter haben immer recht.

Die Anzahl der Filme, in denen eine Star jährlich gespielt hat, ist etwas eben so wichtiges, wie die Auswahl der Stoffe. Das Publikum ist leicht müde, wenn es zu oft die selbe Darstellerin vor Augen bekommt und scheint noch

leichter davon genug zu haben, wenn es sie zu selten zu sehen bekommt. Ich glaube, ein an vier jährliche Filme beschränckter Vertrag würde die Karriere einer Darstellerin nicht beschädigen ung gleichzeitig auch der Firma nicht ungünstig geraten. Wäre ich unabhängig, so würde ich nie mehr als drei Filme vorbringen, erstens, weil ein Film eine höchst anstrengende Arbeit ist, und zweitens, weil es keine leichte Aufgabe ist, in einem Jahr viele Stoffe zu finden, die sich der Persönlichkeit einer bestimmten Künstlerin geeignet zeigen.

Nichts bringt mich so sehr in Verlegenheit, als die Frage wie ich die künstlerische Gestalt verwirkliche. Man könnte mehrere Antworten geben. Es hängt gänzlich von der Rolle ab. Ich habe es mir als regel vorgenommen, mit dem Spielleiter die Gestaltung und den Begriff der Person so ausführlich zu erwägen, bis wir uns einverständigt haben und dadurch jedes Misverständniss und Zeitverlüste vor der Kamera vermeiden. Ich möchte noch hinzufügen, dass ich nie eine Rolle gespielt habe, ohne einen grossen Unterschied zwischen meiner Persönlichkeit und jener des dargestellten Subjekts zu bemerken.

Die Person, die ich gestalten soll, bleibt im Umkleidezimmer am Ende des Arbeitstages, und wartet auf mich bis am folgenden Morgen. Meine Darstellerinsorgen beschäftigen sich um Kleider, Frisur, Trachten, Drehbuch, u.s.w., das hiesst, Sachen die man eigentlich mit Regisseur und Fachleute in Vorbereitungsfrist verabredet. Grossen Wert lege ich auf Atelierproben, da sie den Darstellern Gelegenheit anbieten, zusammen zu arbeiten und damit manches lernen, das ihrem Spiele Natürlichkeit und Unbefangenheit zureicht.

RENATO GIANI: *Presse und Film.*

Am Anfang war der Film sozusagen eine Sehenswürdigkeit für Jahrmarktbuden: als er sich so weit entwickelte, den Zeitungen und Zeitschriften zu imponieren, war die italienische Filmindustrie in Verfall geraten und fast aus dem Weltmarkt getreten. Heutzutage gibt es kein Tagblatt mehr, keine Zeitung, Magazin u.s.w., keinen Schriftsteller, Journalisten oder irgend improvisierten Schreiber die sich nicht mit Filmproblemen beschäftigt haben und entwas über Geschichte und Urgeschichte, Zukunft, Wesen, Aufgaben, Kultureinflüsse u.s.w. des Films herausgefunden — obwohl mancher dem Film noch nicht die Würdigung und Erkennung als « echte Kunst » erteilt. Unser Schrifttum hat Szenenmeister, Regisseure, Autoren vorgebracht und mehrere Journalisten und Schriftsteller haben sich ohne weiteres gänzlich dem Film gewiedmet. Es hat aber lange gedauert, ehe der Film im Kreise der literarischen und künstlerischen Kultur, in Italien, freien Eintritt erlangte.

Ich glaube, am Anfang kamen die Schriftsteller zum Film als Neugierde und betrachteten ihn als einen Zeitvertreib; mancher vielleicht auch von den leichten Erwerbsmöglichkeiten angezogen. Noch gab es damals Zeitschriften die sich wütend auf die neue Kunst stürzten: « Der Film soll verschwinden! » Dagegen fehlte es aber auch nicht an Verteidigern; « Café chantant » mahnte, z.B., es gebe schlechte Bücher, minderwertige Komödien und deswegen auch

schlechte Filme, als man sich über die behauptete « Immoralität » der Lichtspielbünhne empörte. Mit der Zeit, kommt der Film immer vorwärts. 1913 gab Zuccoli zu, « ein tausendfünf hundert Meter langer Streifen hätte nichts unwürdiges in den Gebiet der Kunst gebracht ». Und andere haben auch mehr gesagt. Man beginnt, ästhetische Forschungen zu entwickeln, man stellt Vergleiche zwischen alten und neuen Stellungen der Filmkunst, Bücher die sich mit Filmfragen interessieren und Fachschriften erscheinen. Die Filmfeinde geben nach und schweigen. Der Film ist die grosse Kunst der modernen Kultur geworden.

Alessandro Pavolini: *Relación sobre el cinema.*

Para darse cuenta de lo que el cinema italiano ha lucho desde enero de 1940 hasta hoy, es necesario examinar seis puntos.

1. El público. Nosotros hacemos el cinema para el pueblo. ¿Cómo el pueblo responde? En 1939 se vendieron 359 millones de billetes con un total de 595 millones de liras bruto. En 1940 se sube a 886 millones de billetes, con una entrada de 640 millones. Las cifras no pueden ser más consoladoras, en la época presente.

2. Exportación. - En 1939 las ventas a precio fiso sumaron 12 millones 455 mil liras. En 1940, 19 millones.

3. Cantidad. - En 1939, 80 film, en 1940 84. El ritmo adquirido después del monopolio, se mantiene.

4. Calidad. - Há mejorado netamente. Basta recordar: « *Sin novedad en el Alcázar* », « *Salvador Rosa* », « *Hombres en el fondo* », « *Pequeño mundo antiguo* », « *Romántica Aventura* », « *Adiós, juventud!* », « *La pecadora* », entre las películas musicales « *Don Pascual* » y entre las comedias cinematográfica « *Magdalena, cero en conducta* ».

5. El documentario. - El progreso es evidente también a este campo.

6. Concentración de la industria. Se han hecho progresos notables.

Para el porvenir debemos luchas por alcanzar las 140 películas, cada año. Debemos favorecer el trabajo de los elementos jóvenes. Es necesario continuar la concentración industrial y tender, con todos nuestras energías, a mejorar la calidad artística.

Ernesto Cauda: *Cinema, musica y ciencia.*

En su artículo « La música en la unidad del film ». Luigi Chiarini, considerando el problema bajo el aspecto más escuetamente cinematográfiso, y sosteniendo la indivisibilidad de los elementos del film obra de arte, opina que la

música debe ser considerada al mismo nivel de los demás elementos que constituyen la obra cinematográfica, como el cuadro, el corte, la recitación, los actores, la iluminación, etc., y afirma también que *el nexo que vincula en unidad de forma y de contenido todos estos separados valores, reside en la feliz elección de las relaciones que deben mantener entre ellos mismos.* En cambio, Luciani, conocido escritor e histórico musical, en su ensayo « La música, esencia del film » ve en la música sobretodo el elemento capaz de atenuar el destaco entre la prolijidad del diálogo y el silencio hermético, de las escenas mudas, cree que el elemento musical puede servir a airear el diálogo, volviéndolo elíptico y lleno de pausas sugestivas, y, además, a integrar la acción con el uso de temas fijos, función que Wagner daba a la música en sus óperas, expresar el drama invisible que se desarrolla en el ánimo de los personajes. Y va aun más allá afirmando que en el Cinema, mucho mejor que en el teatro es posible realizar una fusión de los elementos visivos y musicales. Los tiene al fin que la película debe ser pensada musicalmente y debe nacer de una íntima colaboración entre el regista y el compositor.

Un importantísimo contributo dará el cinema al estudio científico de la música cuando será realizada la « cámara lenta sonora » y se conseguirá engrandecer microscópicamente el sonido sin alterar su característica de tono.

Bette Davis : *La actriz.*

La elección del argumento es la cosa más importante en la carrera de una diva. Las casas de producción emplean muchas personas de talento al sólo fin de encontrar material apropiado a sus actores principales. Raramente sucede que la actriz tenga derecho de escoger por sí misma. Personalmente pienso que este sistema no sea tan injusto como parece, porque creo que los actores y las actrices sean malos jueces en materia de argumentos. Interesados sobretodo por la parte que nos será asignada, nosotros tendemos a preocuparmos solamente de las buenas escenas que reciteremos, perdiendo de vista completamente las debilidades de construcción y de desarrollo de los demás personajes de la historia. Todo ello no significa, naturalmente, que los productores tengan siempre razón.

El número de películas que una diva interprete cada año es otra cosa de gran importancia. El público se cansa fácilmente de una actriz que ve demasiado y se olvida de ella si no lo ve con bastante frequencia. Pienso que un contrato que limitase una actriz a cuatro films no prejudicaría su carrera ni sería injusto para la casa que la emplea.

Si yo fuera independiente no pasaría de tres películas cada año. En primer lugar porque el cinema es un trabajo que causa terriblemente y luego porque creo difícil hallar muchos argumentos que convengan a la personalidad de una actriz.

Nada me embaraza más que oírme preguntar cómo creo un personaje. Me parece que ello depende del personaje, pus no existe un método absoluto.

Yo discuto siempre con el regista para ponerme de acuerdo con él y con los técnicos. Doy una gran importancia a las pruebas en teatro porque es durante estas pruebas que los actores aprenden a trabajar juntos e inventan esos pequeños detalles que dan vida y naturalidad a la recitación.

RENATO GIANI: *Prensa y cinema.*

Nacido el cinema como espectáculo de atracción, de fiera o de barraca, su desarrollo se ha impuesto a la prensa cotidiana y periódica en el tiempo en el cual la industria italiana perdía el terreno conquistado en los mercados. Hoy no hay hoja, revista, o publicación, o escritor, periodista o articulista ocasional que aun no considerando el cinema como una forma de arte con la A majúscula, no se haya interesado a los problemas del cinema y de su influencia sobre los usos y sobre las muchedumbres, è de su futuro, su presente y su pasado aun prehistórico. Nuestra literatura ha dado autores de opiniones, de argumentos, registas y no pocos son ahora periodistas y escritores pasados al cinema con ormas y bagajes. Pero non hay sido pequeñas las polémicas que ha habido antes de que el cinema fuese aceptado en el ámbito de la civilización artístico-literaria italiana e impusiere su autoridad a los diarios, a la prensa y a los literados. Creo que al principio los escritores pasaban al cinema por curiosidad, casi por juego, y alguien también por las fáciles ganancias. Habían revistas « Cinematófobas » que combatían el cinema y pensaban sofocarlo. Pero no escasean los defensores, como « Café chantant » que a las acusaciones de immoralidad hechas a la « septième art » responde enfadado: « Hay malos libros, como hay malas comedias, como hay malas películas ». Pasa el tiempo y el cinema gana terreno. Zuccoli admite que « mil quinientos metros de película no dien nada de indecoroso en el campo del arte ». Otros son más explícitos. Se inician los ensayos de estética, se empieza a conmemorar el cinema retrospectivamente, se escriben libros, se fundan revistas especializadas: el Cinema ha vencido la gran batalla, ha triunfado sobre todos sus enemigos, es el arte por excelencia de la civilización moderna.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*